

Univerzita Karlova  
Pedagogická fakulta  
Katedra hudební výchovy

## BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Dvě úpravy Händelova Mesiáše (Mozartova a Handel's Young Messiah)  
a jejich srovnání s originálem.

Two adaptations of Handel's Messiah (Mozart's adaptation and Handel's  
Young Messiah) and their comparison with the original.

Pavel Pernica

Vedoucí práce: MgA. Mgr. Marek Valášek, PhD.

Studijní program: Specializace v pedagogice

Studijní obor: Hudební výchova se zaměřením na vzdělávání – Sbormistrovství se  
zaměřením na vzdělávání

2021

Odevzdáním této bakalářské práce na téma Dvě úpravy Händelova Mesiáše (Mozartova a Handel's Young Messiah) a jejich srovnání s originálem. potvrzuji, že jsem ji vypracoval pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Praha, 10. července 2021

Děkuji za cenné rady a pomoc mému vedoucímu práce, panu MgA. Mgr. Marku Valáškoví, PhD., mému konzultantovi panu Mgr. Čěnkovi Svobodovi, PhD., producentovi Handel's Young Messiah panu Donu Hartovi a panu MgA. Marku Štrynclovi.

## **ABSTRAKT**

Händelův Mesiáš je jedním z nejhranějších děl v historii. V každé době si našel své posluchače. Jak se měnil vkus publika, tak se měnila i instrumentace a interpretace soudobých děl. Tato práce pojednává jednak o okolnostech vzniku tohoto díla, krátce se dotkne rozboru jeho libreta a hudební stránky. Jednak o tendenci pozdějších generací toto dílo upravovat, aby bylo přístupnější dobovému publiku. Jako příklad jsem si vybral dvě úpravy: Mozartovu z konce 18. století a Handel's Young Messiah z konce 20. století. Obě se liší od originálu zejména v dobové instrumentaci a vokálním aranžmá. Mozartova navíc používá německý text, Handel's Young Messiah se zase liší od originálu v celkovém uspořádání díla a některá čísla jsou transponována. Nedílnou součástí Handel's Young Messiah je odlišná vokální interpretace, která odpovídá spíše technice popového zpěvu. Těžištěm práce je zejména hudební rozbor úpravy Handel's Young Messiah a její srovnání s originálem. Nechybí však ani srovnání Mozartovy úpravy s Händelovým originálem. Cílem práce je blíže seznámit českého čtenáře zejména s úpravou Handel's Young Messiah, která není v naší zemi příliš v povědomí hudební veřejnosti.

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

Händel, Mesiáš, úprava, instrumentace

## **ABSTRACT**

The Handel's Messiah is one of the most played pieces in history. In every time period this musical piece found its listeners. As the taste of public was changing so was the scoring and interpretation of contemporary works. This academic work on one hand deals with the circumstances of the origin of this piece, it briefly touches the analysis of its libretto and musical side and on the other hand it deals with the tendency of later generations to modify this musical piece in order to make it accessible for contemporary public. As an example I choose two adaptations: Mozart's late 18th century adaptation and Handel's Young Messiah's adaptation from late 20th century. Both vary from the original, especially in period instrumentation and vocal arrangements. In addition, Mozart uses a German text. Handel's Young Messiah differs from the original in its overall layout and some numbers are transposed. An integral part of Handel's Young Messiah is its different vocal interpretation, which corresponds to the technique of pop singing. The predominant focus of this work is on the music analysis of the adaptation of Handel's Young Messiah and its comparison with the original. Nevertheless this work concentrates also on the comparison of Mozart's adaptation with Handel's original. The aim of this work is to acquaint the Czech reader with more detail, especially with the adaptation of Handel's Young Messiah, which is not very well known to musical public in our country.

## **KEYWORDS**

Handel, Messiah, adaptation, scoring

## Obsah

Úvod .....	8
1 Händelův Mesiáš (originál) .....	10
1.1 Historický kontext.....	10
1.1.1 Pojem oratorium .....	10
1.1.2 Händelova cesta k Mesiáši .....	12
1.1.3 Tvůrčí proces a koncertní provedení Mesiáše .....	13
1.1.4 Seznam oratorií, která následovala po Mesiáši .....	13
1.2 Koncepce Mesiáše .....	14
1.2.1 Jedinečnost Mesiáše .....	14
1.2.2 Libreto .....	15
1.2.3 Hudební složka .....	19
2 Mozartova úprava .....	27
2.1 Popularita Mesiáše .....	27
2.1.1 Velká Británie a Irsko.....	27
2.1.2 Gottfried van Swieten.....	27
2.1.3 Nová instrumentace .....	28
2.2 Mozartova barokní inspirace.....	28
2.2.1 Bachova preludia a fugy .....	28
2.2.2 Velká Mše c moll.....	29
2.2.3 Úpravy Händelových oratorních děl.....	29
2.3 Úprava Mesiáše.....	29
2.3.1 První provedení .....	29
2.3.2 Odlišnosti Mozartovy úpravy od originálu.....	30
2.3.3 Shrnutí .....	33

3	Händel's Young Messiah .....	34
3.1	Obecné informace o projektu.....	34
3.1.1	Zrození a partitura .....	34
3.1.2	Audionahrávka .....	34
3.1.3	Video, koncertní turné a ocenění.....	35
3.2	Hudební rozbor a srovnání s originálem.....	35
3.2.1	Uspořádání.....	35
3.2.2	Instrumentace.....	38
3.2.3	Vokální aranžmá.....	53
3.2.4	Transpozice.....	56
	Závěr.....	58
	Seznam použitých informačních zdrojů .....	60
	Seznam příloh .....	63

## Úvod

Krátce po konvertování ke křesťanství v osmnácti letech jsem se seznámil s tehdy poměrně čerstvou nahrávkou „rockové“ úpravy Händelova Mesiáše „Handel’s Young Messiah“<sup>1</sup>. Pouštěl jsem si jí znovu a znovu a snil o jejím případném provedení v našich končinách<sup>2</sup>. Mezi tím uběhlo čtvrt století a nyní, ve zralém věku, jsem se rozhodl blíže poznat a přiblížit čtenářům mé bakalářské práce tuto úpravu slavného díla. Při bližším zkoumání jsem zjistil, že Handel’s Young Messiah není jediným „remakem“ slavného díla. Jako protipól jsem si zvolil Mozartovu úpravu (o 200 let starší), které se věnuji ve druhé kapitole. Připadalo mi zajímavé srovnat obě verze s originálem.

Těžištěm mé práce však zůstává úprava Handel’s Young Messiah. Protože mě dosud neopustila myšlenka na případné provedení této nebo dokonce vlastní úpravy Mesiáše, připadá mi užitečné dopodrobna se seznámit jak s instrumentací, tak s vokálním aranžmá této úpravy. Zajímavé je pro mne také zjistit, proč tato úprava zní dnešnímu posluchači tak přirozeně a proč se ani po opakovaném poslechu „neoposlouchá“. Vzhledem k tomu, že se též věnuji hudební kompozici, považuji za přínosné proniknout do instrumentačního umění Paula Millse a Dona Harta.

V první kapitole se věnuji Händelovu originálu. Nejprve čtenáře seznámím s okolnostmi vzniku tohoto díla a poté následuje rozbor libreta a hudební složky. Podrobný hudební rozbor tohoto díla by vydal na samostatnou práci, proto se zde věnuji jen několika vybraným číslům. V druhé kapitole píšou o Mozartově úpravě. Nejprve opět o okolnostech vzniku díla a poté ji porovnávám s originálem. Této úpravě se však věnuji pouze okrajově. Hlavní téma mé práce je obsaženo ve třetí kapitole, kde nejprve čtenáře seznámím s obecnými informacemi o projektu Handel’s Young Messiah, poté se věnuji srovnání s originálem. Srovnávám zde několik aspektů: uspořádání, instrumentaci, vokální aranžmá a transpozici.

Protože v poměrně detailním hudebním rozboru úpravy Handel’s Young Messiah je těžké se orientovat bez notové předlohy, jako přílohu práce přikládám její partituru, ze které jsem

---

<sup>1</sup> *Handel’s Young Messiah* [zvukový záznam na CD].

Z této nahrávky jsem vycházel při hudebním rozboru této úpravy a jejím srovnání s Händelovým originálem.

<sup>2</sup> Celý projekt pochází z USA.



též vycházel při hudebním rozboru a srovnávání s originálem<sup>3</sup>. Pro srovnání Mozartovy úpravy s originálem jsem vycházel z revize Andree Holschneidera, kterou vydalo nakladatelství VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig v roce 1967<sup>4</sup>. Pro rozbor Händelova originálu a pro srovnávání obou úprav s originálem jsem vycházel z revize Johna Tobina, kterou vydalo nakladatelství VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig v roce 1987<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> *handel's Young Messiah* [hudebnina].

<sup>4</sup> MOZART, Wolfgang Amadeus (1756-1791). *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* [hudebnina].

<sup>5</sup> HÄNDEL, Georg Friedrich (1685-1759). *The Messiah (Der Messias) HWV 56* [hudebnina].

# 1 Händelův Mesiáš (originál)

## 1.1 Historický kontext

### 1.1.1 Pojem oratorium

Ulrich Michels udává tuto definici oratoria: „*Pojem oratorium označuje obecně celovečerní, většinou duchovní dílo pro sóla, sbor a orchestr v nescénickém, tj. koncertním provedení.*“<sup>6</sup>

Howard E. Smither uvádí podobnou definici: „*Rozšířená hudební forma s duchovním textem vytvořená z dramatických, epických a rozjímavých<sup>7</sup> prvků.*“<sup>8</sup> Ani jedna uvedená definice však nevyjadřuje v plné šíři pojem oratorium. První oratoria totiž ještě nebyla celovečerní, ale trvala přibližně 20 minut. Ulrich Michels pravděpodobně oratoriem myslel jeho pozdější podobu. Je třeba také uvést, že oratorium není čistě duchovní hudba, existují také oratoria se světským námětem například Schumannovo Ráj a Peri. Po většinu historie oratoria se jeho forma a styl přibližuje operním formám daného období. Orationum však často mívá větší důraz na sborové části a běžně bývá prováděno koncertně (nikoli scénicky).

Počátky oratoria sahají do 16. století v Itálii. Zejména je spjato s osobností Filippa Neri (1515–1595), který v reakci na reformy Tridentského koncilu zavedl v Římě tzv. duchovní cvičení Congregazione dell'Oratorio. Jednalo se o setkání pro modlitbu a diskusi o duchovních věcech, jejichž součástí byl od počátku zpěv. Vzhledem k rostoucí popularitě těchto setkání vyvstala potřeba výstavby nového prostoru pro setkávání, který byl nazván oratoř (odtud pochází pojem oratorium)<sup>9</sup>. Hudba v oratořích měla přilákat lidi k duchovním cvičením. Koncem 16. století byla hudba v oratořích ovlivněna všeobecným zájmem o epické a dramatické texty. Raná oratoria byla též nazývána „dialogo“. Nejdelší z nich (cca 20 minut) *Eccone al gran Damasco* je napsáno pro čtyři sólisty, dvojité osmihlasý sbor a pětihlasý instrumentální ansámbl. Jedná se vlastně o styl koncertantního madrigalu<sup>10</sup>.

---

<sup>6</sup> MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. S. 133.

<sup>7</sup> Nebo „meditativních“.

<sup>8</sup> SMITHER, Howard E. *Oratorio* [online].

<sup>9</sup> Latinsky oratorio, „oratoř = oratorium = modlitebna“, odvozeno z oratio, „modlitba“.

<sup>10</sup> SMITHER, pozn. 8.



Kostel S Maria in Vallicella známý jako Chiesa Nuova (vpravo) a Oratorio dei Filippini (uprostřed) v Římě, kde působil Filippo Neri<sup>11</sup>.

Později dochází k většímu rozlišení mezi recitativy a áriemi a vlivu doprovázené monodie (generálbas). V období Neapolské školy oratorium obsahuje recitativy secco, accompagnato a árie da capo, typické pro tehdejší operu. Takováto oratoria psal i Georg Friedrich Händel.

Adaptace divadelního prostředí v duchovní hudbě vyvolávala v průběhu vývoje oratoria nedůvěru některých církevních představitelů. Například, zatímco ztělesnění většiny biblických postav a postav svatých bylo přijatelné, divadelní ztvárnění Ježíše Krista bylo považováno za pohoršivé až rouhačské<sup>12</sup>.

Oratorium psali nejvíce autoři 17. a 18. století, ale bylo pěstováno i v pozdějších obdobích až dodnes. Mezi nejvýznamnější autory tohoto žánru patří Giacomo Carissimi (1605–1674), Alessandro Scarlatti (1660–1725), Johann Sebastian Bach (1685–1750), Georg Friedrich Händel (1685–1759), Joseph Haydn (1732–1809), Ludwig van Beethoven (1770–1827),

<sup>11</sup> Rytina Giuseppe Vasiho z „Delle magnificenze di Roma antica e moderna“, (1756).

<sup>12</sup> BURROWS, Donald. *Handel: Messiah*. S. 2.

Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847), Robert Schumann (1810–1856), Franz Liszt (1811–1886) a Arthur Honegger (1892–1955).

### 1.1.2 Händelova cesta k Mesiáši

V Německu se Händel pravděpodobně obeznámil s pašijemi. Sám také jedny napsal – Brockes-Passion (1717, B. H. Brockes, Hamburg)<sup>13</sup>. Tato zkušenost mu přišla vhod při komponování pašijového vyprávění ve 2. dílu Mesiáše. Během svého pobytu v Itálii (1706–10) zase poznal blíže italské oratorium. Zde napsal svá první díla tohoto druhu: *Il Trionfo del tempo e del Disinganno* (1707, B. Panfili, Roma), později přeložené do angličtiny a *La Resurrezione* (1708, C. S. Capece, Roma).

První oratorium v angličtině *Esther* (1717, A. Pope a J. Arbuthnot, Cannos (?)) vzniklo v období, kdy se Händel zabýval převážně operou. Napsal je v mezidobí mezi uzavřením operní společnosti Haymarket (1717) a ustanovením Royal Academy of Music (1719) pro svého patrona Jamese Brydgesa, hraběte z Carnarvonu a následně vévodu z Chandosu. Provedeno bylo na jedné z Brydgesových rezidencí. Původně mělo jen 6 scén. V roce 1732 jej však autor přepracoval v oratorium o 3 dějstvích a provedl jej ve svém operním divadle. Podobně další dvě *Deborah* (1733, S. Humphreys, London) a *Athalia* (1733, S. Huphreys podle J. Racina, Oxford) byly vytvořeny v Händelově „operním“ období.

Neúspěch Händelových italských oper, změna vkusu posluchačů, úspěch opery v angličtině a jeho úspěšné mimooperní projekty jej vedly k tomu, že vsadil na oratoria. Pro svou první „oratorní“ sezónu (první polovina roku 1739) napsal dvě díla: *Saul* (1738, Ch. Jennens, London) a *Israel in Egypt* (1738, anonymus, libreto je sestaveno převážně z knihy Exodus a Žalmů, London). V oratoriu *Izrael v Egyptě* je velký důraz na sborové části podobně jako u Mesiáše. V roce 1740 píše svou poslední operu *Deidamii* a v dalším roce přijímá pozvání na následující sezónu do irského Dublinu, pro kterou píše Mesiáše (1741, Ch. Jennens sestavil z biblických veršů, Dublin)<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> U Händelových oratorních děl uvádím v závorce konkrétní fakta v tomto pořadí: letopočet zkomponování díla, jméno libretisty, místo první premiéry.

<sup>14</sup> BURROWS, pozn. 12, s. 2–7.

### 1.1.3 Tvůrčí proces a koncertní provedení Mesiáše

Prvním impulsem k napsání Mesiáše bylo libreto Charlese Jennense, kterým chtěl Händela povzbudit k další práci: „*Doufám, že do práce vloží veškerého svého génia a um, aby kompozice předčila všechny jeho kompozice předešlé, neboť i tento námět nad všechny ostatní náměty vyniká. Námětem jest Mesiáš...*“<sup>15</sup> Händel by pravděpodobně práci odložil, ale dostal neočekávanou nabídku z Irska, která ho dostatečně motivovala k práci. 22. srpna 1741 začíná komponovat Mesiáše. Práce na tomto díle mu trvala pouhých 24 dní.

Premiéra se konala v úterý 13. dubna 1742 v Music Hall ve Fishamble Street v Dublinu. Výtěžek představení byl věnován na úlevu vězňům, na podporu Charitativní ošetrovny a Mercerovy nemocnice. Aby se vybralo co nejvíce peněz, měly dámy přijít „...*bez obručí* (rámované sukně)“<sup>16</sup> a pánové „*bez svých mečů*“<sup>17</sup>. Na koncert přišlo cca 700 lidí, vybralo se cca 400 liber<sup>18</sup>. Dílo bylo přijato příznivě. Dublinský zpravodajský dopis uvádí nadšenou kritiku veřejné zkoušky: Skladba prý „...*podle názoru nejlepších rozhodčích zdaleka převyšuje cokoli tohoto druhu, co bylo provedeno v tomto nebo kterémkoli jiném království...*“<sup>19</sup>

Ve středu 23. března 1743 byl proveden Mesiáš poprvé v Londýně. Vystoupení předcházela diskuze o vhodnosti tohoto námětu pro představení v divadle. Za zmínku také stojí Händelova spolupráce s nemocnicí Founding Hospital, která začala v roce 1749. Každý rok po Velikonocích zde prováděl Mesiáše. Nemocnici, která se starala o opuštěné děti, dokonce věnoval partituru Mesiáše<sup>20</sup>.

### 1.1.4 Seznam oratorií, která následovala po Mesiáši<sup>21</sup>

Samson (1741, N. Hamilton, London)

Semele (1743, anonymus podle W. Congreveho, London)

---

<sup>15</sup> HOGWOOD, Christopher. *Georg Friedrich Händel*. S. 179.

Autor cituje z korespondence Jennense a Edwarda Holdswortha.

<sup>16</sup> BURROWS, pozn. 12, s. 18. Autor cituje The Dublin Journal, 10. dubna 1742.

<sup>17</sup> BURROWS, pozn. 12, s. 18. Autor cituje The Dublin Journal, 10.-13. dubna 1742.

<sup>18</sup> BURROWS, pozn. 12, s. 18. Autor cituje The Dublin Journal, 13.-17. dubna 1742.

<sup>19</sup> BURROWS, pozn. 12, s. 17-18. Autor cituje The Dublin News Letter, 10. dubna 1742.

<sup>20</sup> BURROWS, pozn. 12, s. 25-27, 36-38, 40.

<sup>21</sup> PEČMAN, Rudolf. *Georg Friedrich Händel*. S. 330-331.

Následuje výčet oratorií podle seznamu, který uvádí ve své knize Rudolf Pečman.

Joseph and his Brethren (1743, J. Miller, London)

Hercules (1744, T. Broughton, London)

Belshazzar (1744, Ch. Jennens, London)

Occasional Oratorio (1746, pravděpodobně T. Morell podle Bible a J. Miltona, London)

Judas Maccabaeus (1746, T. Morell, London)

Joshua (1747, T. Morell, London)

Alexander Balus (1747, T. Morell, London)

Susanna (1748, anonymus podle Apokryfů, London)

Solomon (1748, anonymus podle Bible a F. Josepha, London)

Theodora (1749, T. Morell, London)

The Choice of Hercules (1750, pravděpodobně T. Morell, London)

Jephta (1751, T. Moorell podle Bible, London)

The Triumph of Time and Truth (1756, T. Morell podle libreta „Il Trionfo del Tempo e della Verità“, London)

## 1.2 Koncepce Mesiáše

### 1.2.1 Jedinečnost Mesiáše

Mesiáš se od většiny Händelových oratorií liší několika aspekty. Text (upravený z Bible) „*neobsahuje žádný metrický nebo rýmovaný verš*“<sup>22</sup> charakteristický pro árie z oper nebo oratorií. Dále má text narativní (vyprávěcí) podobu. Vyprávění navíc není svěřeno jedné osobě, nýbrž všem sólistům a sboru (v první partituru měl tenor v druhé části trochu větší funkci vypravěče – možný vliv německých pašijí). Také námět oratoria je jedinečný, je jím osoba Ježíše Krista (během prvních londýnských představení čelil Händel opozici puritánských věřících, která se týkala vhodnosti tohoto tématu pro provádění v operním divadle)<sup>23</sup>. A podle mého mínění nejen osoba Mesiáše, ale také způsob zpracování tohoto

---

<sup>22</sup> BURROWS, pozn. 12, s. 55.

<sup>23</sup> BURROWS, pozn. 12, s. 55-56.

námětu. Nejedná se o pouhý výčet událostí Ježíšova pozemského života, jak je tomu např. v pašijích. Jedná se o komplexní pojetí jeho osoby od starozákonních proroctví, až po jeho druhý příchod. Není vynechána ani církev, jež je jeho tělem zde na zemi po jeho vzkříšení a nanebevstoupení<sup>24</sup>.

Händelovo údajné přání zemřít na Velký pátek: „*Chtěl bych zemřít na Velký pátek, v naději, že se shledám s Pánem Bohem, s milým svým Pánem a Spasitelem, v den jeho vzkříšení...*“<sup>25</sup> svědčí o opravdovosti jeho víry. Měl tedy k Předmětu svého oratoria vřelý vztah.

Mesiáš patří mezi nejhranější barokní díla. Kolem kompozice tohoto díla vzniklo mnoho romantických legend, které mohou vycházet z faktu, že Händelův rukopis je neuspořádaný, vyskytují se v něm kaňky a opravy, což svědčí o tom, že kompoziční proces musel být poměrně bouřlivý<sup>26</sup>. Autor prý během komponování téměř nejedl, při kompozici plakal a dokonce prý prohlásil: „*Zdálo se mi, jako bych viděl celá nebesa a velkého Boha samotného před sebou!*“<sup>27</sup> Vyvstává otázka, nakolik jsou tyto legendy pravdivé. Christopher Hogwood se ve své knize na základě několika argumentů snaží uvést střízlivější pohled a uvádí některá fakta, která tomuto podle něho „*přepjatému romantismu*“<sup>28</sup> odporují. Jako jeden z nich uvádí fakt, že Händel použil ve svém díle skromnou instrumentaci (původně pouze smyčce a jeden sólový nástroj). Legenda o „celých nebesech a velkém Bohu samotným před sebou“ by odpovídala spíše bohatší („bombastičtější“) instrumentaci<sup>29</sup>.

### 1.2.2 Libreto

#### Charles Jennens

Libreto k Mesiáši sestavil z veršů Starého a Nového Zákona Charles Jennens. Podle mého názoru jeho kvalita přispěla k historickému úspěchu tohoto díla významněji, než se v některých rozborech uvádí.

---

<sup>24</sup> BIBLE. *Slovo na cestu*. S. 1403.

<sup>25</sup> ROLLAND, Romain. *Händel*. S. 137.

<sup>26</sup> HOGWOOD, pozn. 15, s. 181, 183.

<sup>27</sup> PEČMAN, pozn. 21, s. 240.

Autor zde cituje (a výše koncipuje podle) z díla: FLOWER, Newman (Neumann). *Georg Friedrich Händel. Der Mann und seine Zeit*. Leipzig, 1925. S. 247.

<sup>28</sup> HOGWOOD, pozn. 15, s. 181.

<sup>29</sup> ibid

Jennens, anglický patron umění, učenec a libretista, byl velmi bohatým vnukem birminghamského železářského pána. Stal se Händelovým obdivovatelem a jeho nejlepším libretistou. Uměl hrát na klávesové nástroje, vlastnil jeden z prvních klavírů v Anglii a varhany. V hudební místnosti ve svém sídle v Gopsallu měl stůl se sklopnými stojany pro 14 hudebníků. Sbíral kromě Händelových rukopisů a tištěných not i díla nejméně 40 dalších autorů. Sbíral také obrazy a sochy.

Jennensův vztah s Händelem byl často emotivní. Ruth Smithová ve svém článku píše, že byli oba umínění, tvrdohlaví, přecitlivělí a urážliví<sup>30</sup>. Dr. Johnson o Jennensovi také řekl, že je to „*ješitný hlupák, kterému jeho bohatství zatemnilo mozek... vskutku, anglický Sulejman Nádherný*“<sup>31</sup>. Smithová také uvádí, že byl „*plachý, citlivý, depresivní, možná manio-depresivní*“<sup>32</sup>. A byl také velmi štedrý. Odkázal v přepočtu na dnešní měnu více než 1 milión liber na náboženské a dobročinné účely.

### **Obsah a rozvržení libreta**

Libreto Mesiáše je rozvrženo do tří částí. První obsahuje starozákonní proroctví o Spasiteli a příběh narození Ježíše včetně jeho významu. Druhá popisuje události od ukřižování Krista přes jeho vzkříšení až po jeho druhý příchod. Třetí část pojednává o konečném vítězství nad smrtí.

Jednotlivé části dále obsahují číslované oddíly podobné operním scénám:

#### **První část**

První oddíl obsahuje proroctví Izaiáše 40, 1.–5.<sup>33</sup> Třetí verš cituje Matouš ve svém Evangelii v souvislosti se službou Jana Křtitele. Dalo by se tedy říct, že zde Izaiáš prorokuje o příchodu Jana Křtitele, který připraví cestu Mesiáši, i když lze tento oddíl také chápat jako proroctví o příchodu samotného Mesiáše. Jennens tento oddíl nazval „*Izaiášovo proroctví spásy. Evangelium nebo ,dobrá zpráva*“<sup>34</sup>.

---

<sup>30</sup> SMITH, Ruth. *Jennens, Charles* [online].

<sup>31</sup> HOGWOOD, pozn. 15, s. 163.

<sup>32</sup> SMITH, pozn. 30.

<sup>33</sup> Biblické citáty uvádím v této obvyklé posloupnosti: název biblické knihy, číslo kapitoly, číslo(a) verše(ů).

<sup>34</sup> BURROWS, pozn. 12, s. 57.

Tato a následující citace pocházejí ze „slovní knihy“ z roku 1743, o které Burrows předpokládá, že má Jennensovu autoritu.



Druhý oddíl je vytvořen z proroctví Agea 2, 6.–7. a Malachiáše 3, 1.–3. Kromě proroctví o Mesiáši a jeho díle verš Malachiáš 3, 1. hovoří opět o Janu Křtiteli. Ježíš je v Jennensově textu (Ageus 2, 7.) popsán jako „*Touha všech národů*“<sup>35</sup>. Jennens tento oddíl nazval „*Rozsudek*“<sup>36</sup>, který bude doprovázet zjevení Spasitele“<sup>37</sup>. Malachiáš zde totiž také hovoří o „*očistě ohněm*“<sup>38</sup>, který pročistí Lévijsce<sup>39</sup>, aby mohli přinášet spravedlivé oběti.

Třetí oddíl sestává z těchto veršů: Izaiáš 7, 14.; Matouš 1, 23.; Izaiáš 40, 9.; 60, 1.–3.; 9, 2. a 6. Jedná se o prorocký obraz narození Mesiáše. Jennens jej nazval podobně: „*Konkrétní proroctví o Kristově narození*“<sup>40</sup>. Ve verši Izaiáš 7, 14. prorok prorokuje cca 700 let před narozením Ježíše Krista o tom, že zaslíbený Mesiáš se narodí z Panny, a to bude znamením od Boha pro lidi.

Čtvrtý oddíl obsahuje příběh z Lukášova evangelia (2, 8.–14.) ve kterém Hospodinův anděl oznamuje pastýřům, že se v Betlémě narodil dlouho očekávaný Spasitel. Jennens jej nazval: „*Vtělení, oznámené pastýřům nedaleko od Betléma.*“<sup>41</sup>

Pátý oddíl obsahuje tyto texty: Zachariáš 9, 9.–10.; Izaiáš 35, 5.–6.; 40, 11. a Matouš 11, 28.–30. Jedná se o texty hovořící o Ježíšově pozemské službě. Jennens nazývá tento oddíl: „*Vykoupení a uzdravení, jež přinesl Spasitel.*“<sup>42</sup>

## Druhá část

První oddíl je vytvořený z těchto textů: Jan 1, 29.; Izaiáš 50, 6.; 53, 3.–6.; Žalm 22, 7.–8.; 69, 21.; Pláč 1, 12. Jennens jej nazval výstižně: „*Kristovy pašije, bičování a ukřižování.*“<sup>43</sup>

Druhý oddíl obsahuje verše: Izaiáš 53, 8. a Žalm 16, 10. Jennens opět výstižně: „*Kristova smrt a vzkříšení.*“<sup>44</sup> Stojí za povšimnutí, jak malý prostor (jeden verš) věnoval libretista

---

<sup>35</sup> BURROWS, pozn. 12, s. 87.

<sup>36</sup> V originálu je použito anglické slovo „judgement“, které lze také překládat jako soud, mínění nebo rozhodnutí (text z Malachiáše zde hovoří o očistě ohněm).

<sup>37</sup> BURROWS, pozn. 12, s. 57.

<sup>38</sup> PODÉŠŤOVÁ, Martina. *Mesiáš – teologický vhled do oratoria Georga Friedricha Händela*. S. 27.

<sup>39</sup> Lévijsi (Levité) byli potomci Léviho, jednoho z dvanácti synů Jákoba. Měli speciální úkol – pomáhat kněžím vykonávat obřady v Božím svatostánku a později chrámu a pečovat o něj.

<sup>40</sup> BURROWS, pozn. 12, s. 57.

<sup>41</sup> ibid

<sup>42</sup> BURROWS, pozn. 12, s. 57.

<sup>43</sup> ibid

<sup>44</sup> ibid

události vzkříšení Mesiáše. Důvodem může být fakt, že se toto téma objevuje znovu ve třetí části<sup>45</sup>.

Třetí oddíl sestává z Žalmu 24, 7.–10. Jennens jej vykládá jako „*Kristovo nanebevstoupení*“<sup>46</sup>. F. B. Meyer píše o jiné rovině výkladu tohoto (celého) žalmu: „*Tento žalm se v nás uskutečňuje, když Ježíš vstoupí do našeho srdce jako náš král, aby panoval...*“<sup>47</sup>

Čtvrtý oddíl uvádí Jennens jako „*Kristovo přijetí v nebi*“<sup>48</sup>. Jedná se o text z epištoly Židům 1, 5.–6. Písmo zde přikazuje samotným andělům, aby se klaněli Ježíši.

Pátý oddíl sestává z těchto pasáží: Žalm 68, 19. a 11.; Římanům 10, 15. (Izaiáš 52, 7.–9.) a Římanům 10, 18. Libretista jej nazývá: „*Letnice a následné kázání evangelia*.“<sup>49</sup> Osobně nerozumím Jennensovu názvu, protože v tomto textu nenacházím žádnou zmínku o Letnicích<sup>50</sup>. Ale patrně se o nich zmiňuje proto, že od té doby apoštolové a ostatní Ježíšovi učedníci začali kázat evangelium.

Šestý oddíl je složený z Žalmu 2, 1.–3. Jennens jej nazval: „*Nepřátelské přijetí evangelia tímto světem*.“<sup>51</sup>

Sedmý oddíl obsahuje pokračování Žalmu 2, 4. a 9.; Zjevení 19, 6.; 11, 15. a 19, 16. Text hovoří o závěru dějin, kdy se Ježíš ujme vlády<sup>52</sup>. Libretista tento oddíl nazývá: „*Boží konečné vítězství*.“<sup>53</sup>

---

<sup>45</sup> BURROWS, pozn. 12, s. 58.

<sup>46</sup> BURROWS, pozn. 12, s. 57.

<sup>47</sup> MAC DONALD, William. *Biblický komentář ke Starému zákonu*. S. 443.

Autor cituje toto dílo: Meyer, F. B. *Meyer on the Psalms*. S. 35.

<sup>48</sup> BURROWS, pozn. 12, s. 57.

<sup>49</sup> ibid

<sup>50</sup> Letnice byl židovský (biblický) svátek, který se slavil padesát dní po Velikonocích. Přesně v tento den po ukřižování a vzkříšení Ježíše sestoupil na učedníky Duch svatý.

<sup>51</sup> BURROWS, pozn. 12, s. 57.

<sup>52</sup> MAC DONALD, pozn. 47, s. 418-419.

MAC DONALD, William. *Biblický komentář k Novému zákonu*. S. 1099, 1106-1107.

V kontextu MacDonaldova výkladu lze usoudit, že se jedná konkrétně o tisícileté království zde na zemi, ale Zjevení Janovo lze vykládat různými způsoby, takže je to jeden z možných výkladů.

<sup>53</sup> BURROWS, pozn. 12, s. 57.

### Třetí část

První oddíl sestává z veršů: Job 19, 25.–26.; 1 Korinským 15, 20.–22. Jedná se o vyznání věřícího, že bude spolu s Kristem také po smrti vzkříšen. Jennens tento oddíl nazývá: „*Zaslíbení věčného života a triumf nad původním hříchem skrze Kristovo vítězství*.“<sup>54</sup>

Druhý oddíl nazval libretista: „*Všeobecné vzkříšení, které bude doprovázet Den soudu*.“<sup>55</sup> Jedná se o verše 1 Korinským 15, 51.–54.a. MacDonald však tvrdí, že poslední polnice zmíněná ve verši 52 neohlašuje konec světa, ale spíše Kristův návrat pro jeho svaté (viz 1 Tesaloničkým 4, 16.)<sup>56</sup> Zajímavé také je, že tento oddíl končí v polovině 54. verše a druhou polovinou již začíná oddíl třetí.

Třetí oddíl sestavený z veršů: 1 Korinským 15, 54.b–57.; Římanům 8, 31. a 33.–34. pojednává o Kristově slavném vítězství nad hříchem a smrtí. Jennens jej nazval: „*Konečné podmanění hříchu*.“<sup>57</sup>

Čtvrtý (závěrečný) oddíl je chvalozpěv z knihy Zjevení 5, 12.–14., který, jak píše McDonald, budou věřící zpívat po celou věčnost. Libretista jej nazývá výstižně: „*Provolání slávy Mesiáše*.“<sup>58</sup> Závěrečné Amen ze 14. verše je velkým finále celého příběhu<sup>59</sup>.

#### 1.2.3 Hudební složka

Hudební forma Mesiáše je dána Jennensovým libretem. Téměř určitě Jennens předepsal, kde má být recitativ, kde árie a kde sbor, ale nevíme to jistě. Händelova koncepce oratoria se pravděpodobně příliš neodchyluje od Jennensovy<sup>60</sup>.

Jennens koncipoval jednotlivé oddíly tak, že často končí sborem, zejména v první části v posloupnosti recitativ – árie – sbor. Dalo by se říct, že první část je z hlediska členění jednotlivých čísel převážně expoziční. V prvních třech oddílech se opakuje pravidelné členění recitativ – árie – sbor. Čtvrtý a pátý oddíl je odlišný, ale oba také končí sborem. V první polovině druhé části dočasně sbor přebírá vůdčí roli a poskytuje komentář k ději

---

<sup>54</sup> BURROWS, pozn. 12, s. 57-58.

<sup>55</sup> BURROWS, pozn. 12, s. 58.

<sup>56</sup> MAC DONALD, pozn. 52, s. 576.

<sup>57</sup> BURROWS, pozn. 12, s. 58.

<sup>58</sup> ibid

<sup>59</sup> MAC DONALD, pozn. 52, s. 1094.

<sup>60</sup> BURROWS, pozn. 12, s. 59.

příběhu, který je zde nastíněný. Pravidelná sekvence jednotlivých čísel je zde „rozbitá“, objevuje se až v posledním oddíle této části. Ve třetí části se střídají recitativy, árie a sbory vyváženě v různých vzorcích<sup>61</sup>.

Händel počítal se čtyřmi sólisty (soprán, alt, tenor a bas), čtyřhlasým sborem, smyčcovým orchestrem<sup>62</sup>, trubkami a tympány. Když se dílo provádělo v Londýně, byly přidány hoboje a fagoty. Donald Burrows ve své knize uvádí: „...*Händel byl nepochybně ovlivněn schopnostmi sólistů, orchestrů a pěveckých sborů, se kterými dříve pracoval. I když nelze rozumně tvrdit, že jakákoli hudba v partituře z roku 1741 byla specificky napsána pro Johna Bearda nebo Susannu Cibberovou, Händel byl dobře obeznámen s typy interpretů, které reprezentovali.*“<sup>63</sup>

Co se týče vztahu hudebního ztvárnění a obsahu textu, lze některá čísla vnímat jako „vedené textem“ (hudba se snaží co nejsilněji vyjádřit emocionální poselství textu), jiná zase jako „vedené hudbou“ (autor sice vhodně zachází s textem, ale rozvíjí hudbu primárně prostřednictvím čistě motivické práce a hudebního kontrastu). Toto rozdělení samozřejmě není absolutní, ale lze vnímat rozdíl mezi čísly, která se vyznačují silně charakterizovanými emocemi jako např. „Rejoice greatly“ (č. 16) a „Why do the nations“ (č. 36) a čísla se spíše „neutrálním“ emocionálním nábojem jako např. „Thou art gone up on high“ (č. 32), „O Death, where is thy sting?“ (č. 44) a „If God be for us“ (č. 46)<sup>64</sup>.

V Mesiáši nalézáme poměrně málo „výpůjček“ z jiných děl, především svých vlastních. Händel přepracoval hudbu některých svých Italských duet. Z první části duetu „Se tu non lasci amore“ (HWV 193) vzniklo číslo 44 „O Death, where is thy sting“; z první části duetu „Quel fior che all'alba ride“ (HWV 192) vzniklo číslo 18 „His yoke is easy“; z poslední části duetu „Quel fior che all'alba ride“ vzniklo číslo 7 „And He shall purify“; z první části duetu „Nò, di voi non vo' fidarmi“ (HWV 189) vzniklo číslo 11 „For unto us a child is born“; z poslední části „Nò, di voi non vo' fidarmi“ vzniklo číslo 23 „All we, like sheep“<sup>65</sup>.

---

<sup>61</sup> BURROWS, pozn. 12, s. 60.

<sup>62</sup> 2 housle, viola a basso continuo. Takto i ve všech dalších případech, pokud není uvedeno jinak.

<sup>63</sup> BURROWS, pozn. 12, s. 61.

<sup>64</sup> BURROWS, pozn. 12, s. 61.

<sup>65</sup> BURROWS, pozn. 12, s. 62.

V 7. čísle „And He shall purify“ se objevuje též hudební materiál z Telemanovy mše „Harmonischer Gottes-Dienst“ a z Buxtehudeho Preludia g moll (BuxWV 163)<sup>66</sup>.

Co se týče výběru tónin, závěrečná čísla 2. a 3. části jsou v D dur patrně proto, že do nich autor zařadil trumpet, kterým nejlépe vyhovovala tónina D dur, podobně jako v čísle 15 „Glory to God“<sup>67</sup>.

## Recitativy

Recitativy v Mesiáši jsou buďto doprovázené continuumem nebo orchestrem. Recitativů doprovázených continuumem je v díle poměrně málo a jsou krátké. Jejich účelem je uvést téma, které se stane předmětem následující árie. Některé recitativy doprovázené orchestrem se podobají áriím nebo ariosům, jako např. „Comfort ye, comfort ye my people“ z první části<sup>68</sup>.

2. číslo nadepsané **Accompagnato** je doprovázený recitativ určený pro sólový tenor, který by však díky svým metrickým tendencím mohl být považován za árii nebo arioso<sup>69</sup>. Je zkomponován v tónině E dur ve 4/4 taktu s předepsaným tempovým označením *Larghetto e piano*. V pasáži „The voice of him that crieth in the wilderness (Hlas volajícího na poušti)“ (takty 29 a 30) lze sledovat metaforu, kdy „prorok pozvedá svůj hlas“, což je vyjádřeno vzestupným rozkladem akordu H dur<sup>70</sup>. Recitativ je doprovázen kantabilní melodií smyčců, od taktu 30 je doprovázen akordy ve čtvrtových hodnotách vždy na první dobu v taktu, v taktu 35 na první a třetí dobu. Úvodní 4 takty, mezihra v druhé polovině 7. taktu a závěrečná část od 30. taktu jsou označeny jako *senza rip*. Od 5. a 9. taktu je označení *con rip*.<sup>71</sup>

---

<sup>66</sup> HOGWOOD, pozn. 15, s. 182.

<sup>67</sup> BURROWS, pozn. 12, s. 61.

<sup>68</sup> BURROWS, pozn. 12, s. 68.

<sup>69</sup> BURROWS, pozn. 12, s. 68.

<sup>70</sup> BURROWS, pozn. 12, s. 68.

<sup>71</sup> MITCHELL, David. *The Ripieno in Handel's Messiah* [online].

Jedná se o běžnou barokní praxi, kdy chvíli hrála malá skupina hráčů zvaná *concertati* nebo *concertisti* a poté se přidal zbytek orchestru, který se nazýval *ripieno* („výplň“). Označení *senza rip*, tedy znamená, že hrají pouze *concertisti* a *con rip*, znamená, že hraje celý orchestr. Tato označení dopsal Händel tužkou do své dirigentské partitury. Existují však důkazy, podle Watkinse Shawa, že je použil pouze jednou (v roce 1749). Možná vycházel z toho, jaké hráče měl zrovna k dispozici. Z toho vyplývá, že při jiných provedeních, to mohlo vypadat trochu jinak. Zde vyvstává otázka, zda je nutné se v tomto případě řídit tím, co je napsané v partituře nebo zda je zde prostor pro kreativitu dirigenta. „Celkově dodržování výměn *con* a *senza ripieno* přináší do celého oratoria více světla a stínu.“

## Árie

Árie v Mesiáši mají různou formu. Händel zamýšlel původně zařadit do díla čtyři *da capo* árie: „Rejoice greatly“, „He was despised“, „How beautiful are the feet“ a „The trumpet shall sound“. Pouze „He was despised“ však zůstala v původní podobě beze změny<sup>72</sup>. Příkladem árie „vedené textem“<sup>73</sup> je „He shall feed his flock“: hudba se zde vyhýbá výrazným modulacím, vrací se pokaždé k tonické kadenci, což odráží emoční stabilitu, která odpovídá pastorálnímu obsahu<sup>74</sup>.

3. číslo nadepsané **Air** „Ev’ry valley shall be exalted“ je tenorová árie, podobně jako předchozí recitativ, zkomponovaná v tónině E dur ve 4/4 taktu. Předepsané tempo je *Andante*. Árie vykazuje znaky dvoudílnosti. První díl končí ve 43. taktu kadencí v dominantní tónině, poté následuje opakování textu<sup>75</sup>. Tenorový part je doprovázen skupinou smyčců, fagot dubluje part bassa continua v taktech 1–11, 42–43, 45, 52, 54, 71–72 a 76–84. Instrumentální předejhra je označena jako *senza rip*. Od taktu 11 do poloviny taktu 15 je označení *con rip*. Taktéž od 19. do poloviny 20. taktu, od 24. do první doby 26. taktu, od poslední osminy 42. do třetí doby 46. taktu, od 52. do 55. taktu, od poslední osminy 71. do 72. taktu a od 76. taktu do konce árie je označení *con rip*. V ostatních případech je označení *senza rip*.

Číslo 43 nadepsané **Air** „The trumpet shall sound, and the dead shall be rais’d“ je basová árie *dal segno*. Má třídílnou formu ABA. Původně jí Händel zamýšlel jako árii *da capo*, ale při opakování části A vynechal úvodní orchestrální ritornel<sup>76 77</sup>. Je zkomponovaná v tónině D dur ve ¾ taktu. Předepsané tempo je *Pomposo, ma non allegro*. Basový part je doprovázený smyčci a trubkou. Po celou dobu je předepsáno *con rip*.<sup>78</sup> Část B je doprovázena pouze continuum.

---

<sup>72</sup> BURROWS, pozn. 12, s. 69.

<sup>73</sup> Viz str. 20.

<sup>74</sup> BURROWS, pozn. 12, s. 71.

<sup>75</sup> BURROWS, pozn. 12, s. 70.

<sup>76</sup> JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. S. 448.

Ritornel je označení pro instrumentální mezihry ve starých áriích.

<sup>77</sup> BURROWS, pozn. 12, s. 69.

<sup>78</sup> Patrně proto, že měl Händel k dispozici sólistu se zvukným hlasem nebo to obecně u basistů předpokládal (viz MITCHELL, pozn. 71.).

## Sbory

Většina sborů v Mesiáši se vyznačuje vyváženým vztahem homofonních a kontrapunktických pasáží. Pouze ve sboru „And with his stripes“ zpracovává Händel hudební myšlenku čistě prostřednictvím konvenčního kontrapunktu. V ostatních sborech autor často typicky „sklouzne“ z kontrapunktické faktury do homofonie buďto opouštěním imitační techniky, tak aby se jednotlivé hlasy „shromáždily“ jako „*harmonická vlákna v kadenčním klidovém bodě*“<sup>79</sup> nebo použitím kontrapunktu „(*nebo pseudo-kontrapunktu*)“<sup>80</sup>, který sestává z více kontrastních témat, z nichž jedno je vytvořené z dlouhých a druhé z krátkých not. Tento druh kontrapunktického zpracování Burrows nazývá „*fólii k velké akordické výpovědi*“<sup>81</sup>. Typickým příkladem tohoto zpracování je sbor „Hallelujah“<sup>82</sup>.

4. číslo nazvané v partituře **Chorus** „And the glory, the glory of the Lord“ je sbor v tónině A dur ve  $\frac{3}{4}$  taktu zpracovaný zčásti homofonně (včetně jednohlasu) a zčásti polyfonně. Je doprovázen smyčci, dvěma hoboji a fagotem. První hoboj dubluje v instrumentální předešle první housle, od nástupu sboru až do konce však důsledně sborový soprán. Druhý hoboj pak v instrumentální předešle dubluje druhé housle a od třetí doby nástupu sboru až do konce se přidává k prvnímu hoboji. Naopak smyčce sice hrají akordické tóny, jsou však vedeny zčásti relativně samostatně, zčásti dublují zpěvní linky, někde vyplňují harmonii sboru. Basso continuo je vedeno samostatně, v pasážích, kde zpívá bas, až na drobné nuance dubluje basovou linku sboru, výjimkou jsou takty 19–25, kde je vedeno samostatně i vůči sborovému basu. Zajímavá je práce s textem. Zatímco první dvě věty textu jsou uvedeny zpočátku buďto v jednohlase nebo jednoduchém dvojhlasu a pak teprve následuje vícehlas (homofonní či polyfonický), poslední věta: „*for the mouth of the Lord hath spoken (že ústa Hospodinova mluvila)*“ zaznívá zpočátku jakoby skrytě v polyfonickém předivu hlasů, které citují předešlý text. Teprve až v závěru zazní samostatně ve všech čtyřech hlasech oproštěná od ostatního textu. Jako by to bylo malé tajemství, které má být zjeveno až na samém vrcholu tohoto čísla.

---

<sup>79</sup> BURROWS, pozn. 12, s. 72.

<sup>80</sup> ibid

<sup>81</sup> ibid

<sup>82</sup> ibid

39. číslo nadepsané **Chorus** je snad nejznámější a nejhranější část z oratoria, sbor „Hallelujah“. Je zkomponované v tónině D dur ve 4/4 taktu, nadepsané tempové označení je *Allegro*. Po krátké třítaktové orchestrální předejře nastupuje hlavní téma: „*Hallelujah*“. Ve 12. taktu poprvé zazní druhé téma, které sestává z předvětí (a): „*for the Lord God Omnipotent reigneth*“ (unisono) a závětí (b): „*Hallelujah*“ vytvořeného z 3. taktu hlavního tématu. Celá úvodní část až do taktu 21 je zkomponována v homofonní faktuře. Od 22. do 32. taktu zpracovává Händel druhé téma polyfonicky tak, že oba motivy (předvětí i závětí) zní současně v různých hlasech, přičemž motiv a je vytvořený z dlouhých a motiv b z krátkých not<sup>83</sup>. Od taktu 33 do taktu 41 následuje homofonní část: „*The Kingdom of this world is become the Kingdom of our Lord and of His Christ, and of His Christ...*“ Poté Händel opět pokračuje v polyfonickém zpracování třetího tématu: „*and He shall reign for ever and ever.*“ Na třetí dobu 51. taktu nastupuje čtvrté téma v dlouhých hodnotách: „*King of Kings and Lord of Lords*“ doplněné motivem b z druhého (respektive hlavního) tématu v krátkých hodnotách, ale na pozměněný text: „*for ever and ever, Hallelujah, Hallelujah!*“ a zahajuje tak grandiózní závěr, ve kterém zpracovává kromě tohoto hudebního materiálu též třetí téma s jeho protivětou. V tomto závěru se střídají pasáže polyfonického a homofonního zpracování. Sbor je doprovázen smyčci, dvěma hoboji, dvěma trubkami, fagotem a tympány. Od 1. taktu je předepsáno *senza rip.*, od třetí doby 5. taktu až do konce *con rip.* Je to zajímavý efekt, zřejmě Händelovi šlo o to vytvořit kontrast mezi skromnou předejrou a nástupem sboru, který tak byl umocněn<sup>84</sup>. V úvodních třech taktech zahrají smyčce trochu pozměněnou melodii hlavního tématu. Od 4. do 11. taktu hrají vrchní smyčce protimelodii k hlavnímu tématu, které zaznívá ve sboru. Protimelodie je zpracována kánonickým způsobem de facto jako volná imitace hlavního tématu. Basso continuo prakticky v celé skladbě dubluje sborový bas, v pasážích, kde bas nezpívá, dubluje nejnižší znějící hlas. Výjimkou jsou takty 74–76, kde zazní ve sborovém basu dvakrát motiv ze čtvrtého tématu bez podpory bassa continua. Od taktu 13 do taktu 21 smyčce dublují unisono ve sboru (motiv a druhého tématu) a hrají akordické tóny motivu b druhého, respektive hlavního tématu. V taktech 22–24 první housle a violy dublují sborový soprán a tenor, druhé housle vytvářejí samostatnou melodii. Od taktu 25 do taktu 33 vrchní smyčce kopírují (avšak

<sup>83</sup> Srov. str. 21.

<sup>84</sup> MITCHELL, pozn. 71.



jejich melodie je vedena relativně samostatně) a doplňují oblast motivu b zaznívající ve sboru. V taktech 33–36 smyčce dublují sborový homofonní čtyřhlas a vytvářejí výplň v pauze sboru. Do taktu 41 pokračují volně akordickými tóny sboru. Dále do taktu 51 dublují sborovou polyfonii, od taktu 52 kopírují relativně samostatně oblast motivu b. Od taktu 69 opět dublují sborovou polyfonii a od taktu 75 znovu kopírují oblast motivu b. Od taktu 78 se vrchní smyčce více osamostatňují a začínají vytvářet rytmicko-melodickou výplň sborové faktury. Tento způsob práce je krátce přerušen v taktech 87–89 a pokračuje v taktech 90–91, kde se již jedná o výplň rytmickou a zároveň kopírování sborové faktury. Oba hoboje po celou dobu dublují sborový soprán. Naproti tomu trubky vystupují relativně samostatně. Zpočátku dublují rytmicko-harmonické předivo motivu b druhého (respektive hlavního) tématu a občas vyplní pauzu, v taktech 26 a 27 však vytváří zcela samostatný dvojhlas. V taktech 29–31 naopak první trubka dubluje sborový alt a tenor. V taktu 52 první trubka dubluje sborový tenor (motiv b z druhého, respektive hlavního tématu), od 55. až do 69. taktu dubluje sborový soprán a umocňuje tak velkolepou gradaci čtvrtého tématu. Druhá trubka v taktech 55–57 dubluje sborový tenor a přebírá tak funkci první trubky v předešlých třech taktech. Od 74. do 75. taktu dublují obě trubky sborový tenor (čtvrté téma). Od 78. taktu kopírují trubky převážně homofonní fakturu sboru. V taktech 88–90 dublují opět čtvrté téma, ale s osminovými variacemi. Zajímavý je takt 90. kde trubky pokračují v melodii čtvrtého tématu, zatímco celý sbor již zpívá motiv b: „Hallelujah“. Tympány většinou dublují rytmickou složku partu trubek na tónech d, A, od 55. do 68. taktu pouze druhou trubku, v taktech 86 a 87 pouze první trubku. V taktu 26 dublují rytmus sborového tenoru a basu, od taktu 75 do taktu 77 smyčcový orchestr, hoboje a část sboru, v taktech 88–90 sborový alt, tenor a bas. V taktech 27 a 78–80 vytvářejí samostatnou rytmickou linku.

### **Orchestrální složka**

Oratorium obsahuje dvě čistě orchestrální čísla: Symphony (ouverture) a Pifa (pastorální sinfonia<sup>85</sup>). „*V áriích a sborech je funkce orchestru relativně konvenční, dubluje zpěvní party, vytváří ritornely nebo podle potřeby zdobí fakturu dalšími kontrapunktickými*

---

<sup>85</sup> MICHELS, pozn. 6, s. 153.

V Händelově době „označuje italský výraz *sinfonia* díla pro orchestr (i se zpěvem) bez přesnějšího udání formy.“

vlákny. “<sup>86</sup> V některých áriích hrají housle unisono bez viol: „O thou that tellest“, „Rejoice, greatly“, „Thou art gone up on high“ a „If God be for us“. V jiných číslech hrají naopak smyčce ve „zvukné faktuře“<sup>87</sup>: čtyřhlas v árii „He shall feed his flock“ a dokonce pět partů v čísle Pifa, kde třetí housle hrají v oktávách k prvním houslím a violy hrají v oktávách k druhým houslím. V některých číslech z dramatického důvodu orchestrální předejhra chybí: tenorové arioso „Behold and see“, sbory „Glory to God“, „The Lord gave the word“, „Their sound is gone out“ a „Since by man came death“. „Úvodní ritornely k áriím a sborům obvykle předjímají počáteční téma zpěvního hlasu, i když obvykle ne úplně přesně: přesná *anticipace* by okradla nástroje i zpěvní party o jejich charakteristickou roli.“<sup>88</sup> Naproti tomu číslo „Thou shalt break them“ má ritornel spíše „figurální“ a *ilustrativní*“<sup>89</sup>. V některých sborech smyčce vyplňují *tutti* fakturu tím, že přidají další akordické tóny, jako v závěrečném „Amen“ nebo je pokryjí rytmickou figurou, jako v části „Wonderful, Counsellor“ v čísle „For unto us a Child is born“.

1. číslo **Symphony** je formálně francouzská ouvertura dvoudílná<sup>90</sup>. Je zkomponována v tónině e moll, obě části, pomalá i rychlá, jsou ve 4/4 taktu. První část s tempovým označením *Grave* je pomalý homofonní úvod s repeticí, charakteristický tečkovaným rytmem. Druhá část s tempovým označením *Allegro moderato* je rychlá a fugovaná, pracuje se dvěma tématy. Händel ouverturu instrumentoval pro smyčce a dva hoboje. Hoboje v první části dublují unisono part prvních houslí, v druhé části dublují první hoboje part prvních houslí a druhé hoboje part druhých houslí<sup>91</sup>.

---

<sup>86</sup> BURROWS, pozn. 12, str. 74.

<sup>87</sup> *ibid*

<sup>88</sup> *ibid*

<sup>89</sup> *ibid*

<sup>90</sup> JANEČEK, pozn. 76, s. 429, 431.

Klasická francouzská ouvertura je třídílná. Janeček však uvádí tento termín jako variantu této ustálené hudební formy.

<sup>91</sup> MODR, Antonín. *Hudební nástroje*. S. 74.

V pasážích, kde hrají druhé housle mimo rozsah hoboje (tóny g, a, h), hrají hoboje tón o oktávu vyšší.

## 2 Mozartova úprava

### 2.1 Popularita Mesiáše

#### 2.1.1 Velká Británie a Irsko

Již za Händelova života byl Mesiáš prováděn i v jiných městech než v Londýně. Průlom nastal v roce 1767, kdy byla vytištěna kompletní partitura Mesiáše. V provedeních ve Wesminster Abbey v roce 1784 účinkovalo dokonce 500 hudebníků a zpěváků. V 19. století se mezi účinkujícími objevují také amatérští zpěváci. Zatímco za Händelova života se zpívalo z jednořádkových partitur, v 19. století měli zpěváci již vokální partitury. Amatérští zpěváci byli oporou v provinčních festivalech, které se v této době rozšířily. V představení v Crystal Palace v Londýně v roce 1859 „účinkující byli počítáni v tisících a posluchači v desetitísících“<sup>92</sup>. Některá čísla z Mesiáše byla taktéž použita církví jako hymny a moteta pro liturgické použití<sup>93</sup>.

#### 2.1.2 Gottfried van Swieten

Provozování Händelovy a Bachovy hudby ve Vídni v druhé polovině 18. století je spojeno se jménem barona Gottfrieda van Swietena. Swieten byl syn osobního lékaře císařovny Marie Terezie. Byl nadšeným milovníkem hudby, velkým obdivovatelem Johanna Sebastianu Bacha, sám také složil několik symfonií v galantním slohu. „Každou neděli mezi dvanáctou a čtrnáctou hodinou se ve vídeňské rezidenci barona Swietena scházela malá společnost hudebních znalců a nadšenců ke společnému provozování „staré“ hudby.“<sup>94</sup> Pro nás je důležité vědět, že jedním z pravidelných návštěvníků těchto setkání byl i Wolfgang Amadeus Mozart, o němž bude řeč v této kapitole<sup>95</sup>.

---

<sup>92</sup> BURROWS, pozn. 12, str. 49.

<sup>93</sup> BURROWS, pozn. 12, str. 47-49.

<sup>94</sup> DŘEVIKOVSKÝ, Libor, *Mozartova Velká mše* [online].

<sup>95</sup> ibid

HOLSCHNEIDER, Andreas. Zum vorliengenden Band. S. VII-VIII.

### 2.1.3 Nová instrumentace

Se změnou „*sluchového image*“<sup>96</sup> Mesiáše přišla též potřeba bohatší instrumentace. Burrows uvádí, že „*je třeba rozlišit mezi ‚posílením‘ a přísně ‚dodatečným‘*“<sup>97</sup> „*obohacením doprovodů. ‚První z nich nějakým způsobem důsledně sleduje hudbu Händelovy partitury, zatímco druhý způsob zahrnuje určité kompoziční změny, buďto tím, že se změní konzistence instrumentace nebo tím, že se upraví či doplní Händelova harmonie.‘*“<sup>99</sup> „Posílení“ vytvořil sám Händel, když přidal k původní partitуре hoboje a fagoty. Zprávy Founding Hospital z roku 1754 prozrazují použití lesních rohů, které s největší pravděpodobností zdvojovaly party trubek ve sborech „Halelujah“, „Worthy is the Lamb“ a „Amen“. V provedeních ve Westminster Abbey v roce 1784 byl orchestr pravděpodobně posílen také tímto händelovským způsobem. V druhém z těchto představení zazněly dokonce trombóny, které zřejmě zdvojovaly spodní vokální part a pomáhaly vytvářet basovou linku k hornám<sup>100</sup>.

Druhý způsob reprezentuje přístup Johanna Adama Hillera, který prováděl Mesiáše v roce 1786 v Berlíně a Wolfganga Amadea Mozarta. „*Oba adaptovali Händelovu hudbu na umělecké konvence běžného ‚klasického‘ orchestru, zahrnujíc koloristické použití dechových nástrojů, které je vzdálené vlastnímu Händelovu orchestrálnímu stylu.‘*“<sup>101</sup>

## 2.2 Mozartova barokní inspirace

### 2.2.1 Bachova preludia a fugy

V letech 1781–3 se Mozart prostřednictvím barona van Swietena seznámil s díly J. S. Bacha a G. F. Händela<sup>102</sup>. Zde patrně čerpal svou inspiraci pro kompozici mše c moll<sup>103</sup>. V této době také upravil pro smyčcové trio a kvartet několik Bachových preludií a fug<sup>104</sup>.

---

<sup>96</sup> BURROWS, pozn. 12, str. 49.

V anglickém originálu je použitý výraz „the aural ‚image“.

<sup>97</sup> V anglickém originálu je použito slovo „additional“.

<sup>98</sup> BURROWS, pozn. 12, str. 50.

<sup>99</sup> ibid

<sup>100</sup> BURROWS, pozn. 12, str. 49-50.

<sup>101</sup> BURROWS, pozn. 12, str. 50.

<sup>102</sup> OLLESON, Edward. *Swieten, Gottfried (Bernhard), Baron van* [online].

<sup>103</sup> DŘEVÍKOVSKÝ, pozn. 94.

<sup>104</sup> EISEN, Cliff a SADIE, Stanley. *Mozart, (Johann Chrysostom) Wolfgang Amadeus* [online].

### 2.2.2 Velká Mše c moll

Mozart napsal svou mši c moll v letech 1782-3 jako děkovnou mši za uzdravení své snoubenky Konstance Weberové. Práci na mši však z neznámého důvodu nedokončil a zůstalo jen torzo: Kyrie, Gloria a Credo. Jedná se o mši kantátového typu, kdy jednotlivé části mešního ordinaria jsou dále členěny do jednotlivých uzavřených čísel podle veršů latinského textu jako například Bachova Velká mše h moll<sup>105</sup>. „Mozartovu Mši c moll lze v jistém smyslu považovat za možná jeden z prvních „pokusů“ o syntézu hudby baroka a období klasicismu. Navenek může dílo působit poněkud stylově nesourodě: barokní patos je mnohdy stavěn do prudkého kontrastu s klasicistní průzračností; při bližším pohledu lze však odhalit, že nejde o něco nahodilého, ale naopak o něco vnitřně velmi promyšleného.“<sup>106</sup> Vliv baroka lze sledovat například ve dvousborové části „Qui tollis“, kde sbor a dechové nástroje plynou ve čtvrtových hodnotách nad tečkovaným ostinátním rytmem smyčců. Sólový duet „Domine Deus“ a sólové trio „Quoniam“ vykazují znaky händelovského způsobu kompoziční práce. Kompoziční postupy, použité v této mši (kontrapunktická práce, bohatá harmonie, propracované vnitřní hlasy), Mozart plně rozvinul ve svých pozdějších dílech<sup>107</sup>.

### 2.2.3 Úpravy Händelových oratorních děl

Mozartovy úpravy Händelových oratorních děl si objednal baron van Swieten pro koncerty, které pořádal. Mozart upravil celkem čtyři: „Acis and Galathea“ (1788), „Messiah“ (1789), „Alexander's Feast“ (1790) a „Ode for St. Cecilia's Day“ (1790)<sup>108</sup>.

## 2.3 Úprava Mesiáše

### 2.3.1 První provedení

Mozart svou úpravu Mesiáše poprvé provedl 6. března 1789 v bytě hraběte Esterházyho. O počtu instrumentalistů nemáme záznamy, ale zpěváků ve sboru bylo prý jen dvanáct.

---

<sup>105</sup> BACH, Johann Sebastian (1685-1750). *Bach-Gesellschaft Ausgabe*.

<sup>106</sup> DŘEVÍKOVSKÝ, pozn. 94.

<sup>107</sup> ibid

EISEN a SADIE, pozn. 104.

<sup>108</sup> EISEN a SADIE, pozn. 104.

HOLSCHNEIDER, pozn. 95, s. VII-VIII.

PEČMAN, pozn. 21, s. 329-331.

O tom však lze pochybovat, neboť to je v rozporu s výroky Nikolause Forkelse, který ve svém almanachu pro rok 1788 zmiňuje jiné představení v bytě knížete Esterházyho, kde pod vedením téhož dirigenta i sbormistra účinkovalo minimálně 30 sboristů a 86 instrumentalistů. Podobný počet hudebníků, který může odporovat našim představám o tehdejším orchestru, také uvádějí prezenční listiny ze zkoušek vídeňské Tonkünstlersozietät. *„Jelikož podle důvěryhodných důkazů musíme počítat se stejným základem, co se týče počtu hudebníků, pro Swietenovy akademie, zdá se, že počet účinkujících byl skutečně extrémně vysoký.“*<sup>109</sup>

### 2.3.2 Odlišnosti Mozartovy úpravy od originálu

Mozartova úprava se liší od originálu ve třech aspektech. Vokální party jsou napsány v německém jazyce na rozdíl od anglického originálu a některé sborové partie jsou přenechány sólistům. Instrumentace je bohatší, odpovídá tak ideálu klasicistního orchestru. Mozart udělal též drobné škrty v Händelově původním uspořádání díla.

#### Ad 1 Vokální složka

Mozart si na základě Swietenova požadavku pro svou úpravu vybral německý překlad libreta, jehož autory jsou Gottlieb Klopstock a Christian Daniel Ebeling. Tento překlad byl určený pro představení Carla Philippa Emanuela Bacha v Hamburku, který zde v letech 1775, 1777, 1778 řídil vůbec první německá provedení Mesiáše<sup>110</sup>.

V některých sborových číslech z první části přenechává Mozart zpočátku sborové party sólistům a teprve po nějaké době se přidá sbor tutti. Jedná se o tyto sbory: „Und er wird reinigen (And He shall purify)“, „Uns ist zum Heil ein Kind geboren (For unto us a Child is born)“ a „Sein Joch ist sanft (His yoke is easy, His burthen is light)“. Společným jmenovatelem těchto sborových čísel je rychlý šestnáctinový pohyb.

#### Ad 2 Instrumentace

Typický klasicistní orchestr sestával ze čtyřhlasého smyčcového aparátu ( housle, violy, violoncella a kontrabasy), v Mozartově symfonii Jupiter a v Beethovenových symfoniích jsou již kontrabasy vedeny samostatně nezávisle na violoncellech. Dále to byly 1–2 flétny,

---

<sup>109</sup> HOLSCHNEIDER, pozn. 95, s. VIII.

<sup>110</sup> TRABER, Habakuk. Der Messias. Händels „Messias“ [pdf]. S. 17.

2 hoboje, 2 klarinety, 2 fagoty, 2 lesní rohy, 2 trubky a 2 tympány. Beethoven v některých symfoniích použil také pozouny. Na rozdíl od barokního orchestru jsou dechové nástroje, zejména dřevěné, vedeny samostatně. Výběr dechových nástrojů se v jednotlivých skladbách mohl lišit<sup>111</sup>.

V následující tabulce porovnávám Mozartovu instrumentaci s originálem.

	Mozartova úprava	Händelův originál
Pikola	x	
Flétna	x	
Hoboj	x	x
Klarinet	x	
Fagot	x	x
Lesní roh	x	
Clarino/Tromba	x	x
Pozoun	x	
Tympány	x	x
Cembalo	x	x
Housle	x	x
Viola	x	x
Violoncello	x	x
Kontrabas/Violone <sup>112</sup>	x	x

Co se týče smyčcového aranžmá, tak v některých částech, kde Händel použil pouze housle, je přidán violový part. Zajímavé je aranžmá duetu „O Tod, wo ist dein Pfeil? (O death, where

<sup>111</sup> MICHELS, pozn. 6, s. 381-383.

<sup>112</sup> Violone je největší hudební nástroj z rodiny viol da gamba, předchůdce kontrabas. Je předepsáno v Händelově partituru, zatímco Mozart předepisuje již kontrabas.

is thy sting?“, ve kterém Mozart přidal ke zpěvním partům a bassu continuu dva violové party.

Mozart neměl pro svá provedení k dispozici varhany, proto odstranil varhanní part tam, kde byl vypsán. Pro continuo použil cembalo, ale zjevně jen v recitativech a vybraných číslech<sup>113</sup>.

Největší změnu v barvě orchestru však přineslo hojné použití dechových nástrojů. Händel předepisuje hoboje, které však většinou kopírují horní část sboru nebo houslový part. Fagoty, které jen zdvojují basovou linku a trumpety (klariny). Mozart přidává flétny, klarinety a lesní rohy. Ve sborových částech dřevěné dechy vyplňují harmonii spolu s hornami a trubkami namísto pouhého zdvojení sborového sopránu. Mozart je „*vedl do harmonie, jak vyžaduje doba*“<sup>114</sup>. V áriích se flétna hoboje a klarinety „*objevují jako zvláštní a poetičtí interpreti základní hudební nálady*“<sup>115</sup>. Fagoty často nemají původní basovou funkci. Mozarta je slyšet zejména ve sboru „*Wie Schafe geh'n (All we like sheep)*“, kde osminový a šestnáctinový pohyb ve dřevech ilustruje běh stáda ovcí. To odpovídá estetice té doby, kdy jedním z jejích základních požadavků byla imitace přírody<sup>116</sup>.

Zajímavé je, jak Mozart pracuje s partem trubky. Trubka v období klasicismu nebyla již tak dominantním nástrojem, považovaným za projev božské všemohoucnosti, ale spíše podporovala celkovou barvu orchestru. Umění hry na klarinu bylo v Mozartově době prakticky zapomenuto. Mozart někde dokonce svěřil part trubky dřevěným dechovým nástrojům. V árii „*Sie schallt die posaun (The trumpet shall sound)*“, kterou dvakrát přepracoval, svěřil part trubky pohyblivějšímu lesnímu rohu. Pozouny jsou v Mozartově vydání použity pouze v úvodní ouvertuře a ve sboru „*Wie durch Einen der Tod (Since by man came death)*“<sup>117</sup>.

Händel předepsal tympány pouze v číslech „*Hallelujah*“ a „*Worthy is the Lamb*“. Mozart přidal tympány do několika dalších sborů a jedné árie.

---

<sup>113</sup> HOLSCHNEIDER, pozn. 95, s. XI.

<sup>114</sup> HOLSCHNEIDER, pozn. 95, s. IX.

V německém originále: „...wie es die Zeit nannte.“

<sup>115</sup> HOLSCHNEIDER, pozn. 95, s. X.

<sup>116</sup> ibid

<sup>117</sup> HOLSCHNEIDER, pozn. 95, s. X-XI.



Veškeré recitativy (i accompagnato) a několik dalších čísel zůstalo v originální Händelově instrumentaci. Avšak smyčce ve sborech zde použil bez hobojů.

### **Ad 3 Uspořádání**

Mozart udělal některé úpravy oproti Händelovu uspořádání, jak jej známe například z Tobinova vydání<sup>118</sup>. Händel sám však prováděl Mesiáše v různých variantách a dodnes jsou různé varianty koncertního provedení možné. Lze tedy Mozartovu úpravu též chápat jako jednu z variant. Vynechal sbor „Lobsingt dem ew'gen Sohn (Let all the angels of God worship Him)“ a árii „Du fuhrest in der Höh (Thou art gone up on high)“. U árie „Sie schallt, die Posaun“ (The trumpet shall sound)“ vynechal díl B. Místo árie „Wenn Gott ist für uns (If God be for us)“ zvolil Mozart recitativ<sup>119</sup>.

#### **2.3.3 Shrnutí**

Andreas Holschneider ve své předmluvě k vydání Mozartovy úpravy hovoří: „*Koneckonců, Mozartova editační metoda je nesmírně složitá: brzy se zřekne jednotlivých vět<sup>120</sup>, brzy doplní Händelovy hlasy nebo je přiřadí k jiným nástrojům.*“<sup>121</sup> Mozart ve svém aranžmá opravdu překypuje invencí, jeho úprava je dokladem jeho geniality, je to zajímavé studium instrumentace... Zdá se, že Mozart naložil s Händelovou hudbou citlivě, stále je to Händelova hudba, ale zvuk klasicistního orchestru může pro někoho působit jako cizorodý prvek. Práce s dechovými nástroji, tolik typická pro klasicistní díla, najednou dokrášluje barokní hudbu, kterou známe v úplně jiném zvukovém obrazu. Každopádně je to vzácné svědectví o Mozartově instrumentačním umění, dokonce by to pro někoho mohlo sloužit jako učebnice klasicistní instrumentace.

---

<sup>118</sup> HÄNDEL, pozn. 5.

<sup>119</sup> HOLSCHNEIDER, pozn. 95, s. IX.

<sup>120</sup> V německém originále slovo „Sätze“. Může znamenat také „výpovědi“, „výroky“.

<sup>121</sup> HOLSCHNEIDER, pozn. 95, s. XI.

### 3 Händel's Young Messiah

#### 3.1 Obecné informace o projektu

##### 3.1.1 Zrození a partitura

Tento projekt se zrodil v hlavě amerického producenta Normana Millera, který vytvořil též název „Händel's Young Messiah“<sup>122</sup>. Svou myšlenku sdílel ve společnosti Word Music a ta oslovila dva hudebníky: Paula Millse a Dona Harta, aby vytvořili aranžmá. Oba na projektu pracovali v letech 1988–1989. Paul naprogramoval rytmické stopy a oslovil kytaristu Jerry McPhersona, aby vytvořil kytarové vstupy. Nikdy však to, co vytvořili, nezapsali do not. K této nahrávce pak Don Hart vytvořil orchestrální a vokální aranžmá, které společnost Word Music vydala v tištěné podobě<sup>123</sup>. Není úplně jasné, proč společnost Word Music nevydala také klávesové a kytarové party. Ve svém rozboru jsem musel vycházet pouze z audio nahrávky.

##### 3.1.2 Audionahrávka

Kromě notového materiálu, určeného církevním sborům, případně orchestrům, byla cílem projektu audionahrávka. Na vytvoření nahrávky spolupracovali tehdejší populární křesťanští umělci<sup>124 125</sup>.

---

<sup>122</sup> Pro zjednodušení textu budu psát dále pouze zkratku HYM.

<sup>123</sup> *handel's Young Messiah*, pozn. 3.

<sup>124</sup> Pojmem křesťanský umělec zde označuji takového umělce, který svou víru v Ježíše Krista praktikuje konkrétní uměleckou činností.

<sup>125</sup> *Handel's Young Messiah*, pozn. 1.

Zpěváci: Matthew Ward, Sheila Walsh, Russ Taff, Wayne Watson, Annie Hering, Twila Paris, Cynthia Clawson, Phil Driscoll

Vokální ansámby: First Call, The Imperials, Whiteheart

Hudebníci: Jerry McPherson – elektrické kytary, Jon Goin – akustické kytary, Paul Mills – klávesy a PC

Dirigent: Larry White

First Baptist Church Norfolk, Virginia Choir

Young Messiah Orchestra

### **3.1.3 Video, koncertní turné a ocenění**

Umělci, kteří spolupracovali na vytvoření audionahrávky, se také účastnili koncertního turné a propagační videonahrávky. Album dostalo cenu Gospel music's Dove Award za album roku 1991.

## **3.2 Hudební rozbor a srovnání s originálem**

### **3.2.1 Uspořádání**

HYM se dost podstatně liší od Händelova originálu svým uspořádáním. Mnoho čísel je vynecháno (HYM má pouze 18 čísel, zatímco Händelův originál jich má 47!). U některých je pozměněno pořadí (např. sbor „Hallelujah“ z druhé části originálu je až za sborem „Worthy is the Lamb“ ze třetí části). Některá čísla byla zkrácena. Celková délka nahrávky firmy Word<sup>126</sup> trvá 64 minut na rozdíl od nahrávek Händelova originálu, které trvají v závislosti na rychlosti temp cca 2 hodiny 20 minut.

V následující tabulce podávám srovnání uspořádání HYM s Händelovým originálem:

---

<sup>126</sup> *Handel's Young Messiah*, pozn. 1.

Název podle HYM	Číslo podle HYM	Název podle Tobina	Číslo podle Tobina
Overture	1	Symphony	1
And the glory	2	And the glory, the glory of the Lord	4
Comfort ye	3	Comfort ye, comfort ye my people	2
Every valley	4	Ev'ry valley shall be exalted	3
O thou	5	O thou that tellest good tidings to Zion	8
O thou/chorus	6		
For unto us	7	For unto us a Child s born	11
Glory to God	8	And suddenly there was with the angel	14
		Glory to God in the highest	15
He shall feed	9	He shall feed His flock like a shepherd	17
He was despised	10	He was despised	20
Surely He hath borne	11	Surely, He hath borne our griefs and carried our sorrows	21
Behold the Lamb	12	Behold the Lamb of God	19
How beautiful	13	How beautiful are the feet of them	34a
Lift up your heads	14	Lift up your heads	30
I know my redeemer liveth	15	I know that my redeemer liveth	40
The trumpet shall sound	16	The trumpet shall sound, and the dead shall be rais'd	43
Worthy/Hallelujah	17	Worthy is the Lamb that was slain	47
Hallelujah chorus	18	Hallelujah	39

Podle mého názoru byla vybrána ta nejatraktivnější a nejlíbivější čísla pro dnešního posluchače. Recitativy byly vynechány úplně, kromě dvou *accompagnato*: „Comfort ye, comfort ye my people“ a „And suddenly there was with the angel“. Celé dílo je zakončeno nejpopulárnějším sborem „Hallelujah“ namísto polyfonního „Amen“, které podle mne není tak snadno stravitelné pro dnešního průměrného posluchače, který většinu styku s hudební kulturou tráví poslechem *nonartificiální* hudby. Podle mého soudu také délka celého díla zkrácená na polovinu odpovídá možnostem publika dnešní společnosti. Většina dnešní populace je totiž odkojená populární hudbou a není zvyklá poslouchat delší hudební plochy, snad kromě muzikálů a filmové hudby. Všechno v dnešní společnosti je vlastně zrychlené, instattní pokrmy, nakupování po internetu, dopravní prostředky, mobilní telefony, elektronická pošta...

Pořadí některých čísel je změněno patrně proto, aby došlo k vyvážení posloupnosti sborových případně ansámblových a sólových čísel. Některá čísla v HYM mají jiná vokální obsazení. Tak například číslo 4 „Every valley“ je zaranžováno pro vokální ansámbl na místo původního sólového tenoru, proto zřejmě byl v originálu následující sbor „And the glory“ přesunut před recitativ „Comfort ye“, který u Händela oběma číslům přechází. Z podobného důvodu bylo asi zřejmě přesunuto původně sborové číslo (v HYM sólové) „Behold the Lamb“ až za sbor „Surely He hath borne“ a árie „How beautiful“ před číslo „Lift up your heads“. Vznikne tak celkem vyvážená posloupnost: orchestr – sbor – sólo – ansámbl – sólo – sbor – sbor - sbor – duet – sólo – sbor – sólo – sólo – ansámbl – sólo – sólo – sbor - sbor<sup>127</sup>.

Číslo 3 „Comfort ye“ autoři zkrátali o takty 31–37<sup>128</sup>, končí tedy v dominantní tónině H dur. V čísle 5 „O thou“ vynechali takty 5–8 a 21–40 patrně kvůli náročnému houslovému partu, neboť tato úprava byla určena primárně církevním tělesům, složeným převážně z amatérských hudebníků. Podobně v následujícím sborovém čísle chybí takty 38–41. V čísle 9 „He shall feed“ byly vynechány takty 31–36 a 43–50. Zdá se, že tentokrát nebyl důvodem technický problém ale spíše délka. V Händelově originále se některé hudební fráze opakují a producenti HYM opakování v druhé části duetu jednoduše vyškrtli. V původně *da capo* árii „He was despised“ (číslo 10) chybí díl B a opakování *da capo*. Naopak sbor „Surely

---

<sup>127</sup> Viz tabulka na str. 53.

<sup>128</sup> HÄNDEL, pozn. 5.

Čísla taktů jsou uvedena podle originálu.

He hath borne“ (číslo 11) byl prodloužen. Na místo attacca sboru „And with his stripes“ přichází opakování taktů 6–12, ale bez sboru, hraje zde pouze orchestr a úseku od druhé poloviny 19. taktu do konce čísla, přičemž od 19. do první poloviny 24. taktu zní sbor bez pozadí tečkovaného rytmu v orchestru. Tečkovaný rytmus zde hrají pouze klávesy v pozadí<sup>129</sup>. Orchestr zde doplňuje sbor v delších hodnotách. Prodloužení tohoto čísla má však za následek porušení pravidelného čtyřdobého metra, protože v obou „švech“ byl začleněn takt dvoudobý. V árii „How beautiful“ (číslo 13) opět chybí díl B a opakování *dal segno*. To je však možno podle Tobina vynechat i v původní verzi, pokud za árií následuje sbor „Their sound is gone out“. Árie „I know my redeemer liveth“ (číslo 15) doznala více změn. Byly vynechány takty 67–111 a 154–156, za 153. takt bylo vloženo opakování 19.–22. taktu, za kterým následuje 44.–66. takt a árie je zakončena jako originál takty 158–164. Osobně nerozumím tomu, co vedlo producenty k této úpravě. Nejprve 48 taktů uberou a pak 27 zopakují... Nejspíše proto, že se árie zkrátila o 21 taktů, ale také bych se přikláněl k názoru, že vynechali část, která není tak posluchačsky atraktivní a zopakovali tu, která je působivější. V árii „The trumpet shall sound“ (číslo 16) opět chybí díl B a opakování *dal segno*. Z čísla 17 „Worthy is the Lamb“ byly vynechány takty 69–71, takt 68 byl rozdělen na dva 2/4 takty, přičemž na první dobu druhého z nich, na kterou zároveň zazní poslední akord čísla 17, již začíná číslo 18 „Hallelujah“.

### 3.2.2 Instrumentace

Ve své analýze instrumentace vycházím nejen z partitury, ale též z poslechu výše jmenovaného CD<sup>130</sup>. Není úplně jasné, proč vydavatel nezahrnul do partitury také kytarové, baskytarové a klávesové party. Možná vydavatel počítal s tím, že převážně amatérské církevní soubory, které byly cílovou skupinou pro notový materiál, si vystačí s klavírním výtahem, a tedy by se mu nevyplatilo tyto party přepisovat z nahrávky<sup>131</sup>. I tak mi to ale přijde zvláštní. Například u čísla 13 „How beautiful“ chybí v partituře hlavní melodie přede hry, kterou hraje akustická kytara a úplně chybí basová linka.

---

<sup>129</sup> Viz oddíl 3.2.2 Instrumentace – Klávesy.

<sup>130</sup> *Handel's Young Messiah*, pozn. 1.

<sup>131</sup> Producent a hráč na klávesy Paul Mills a kytarista Jerry McPherson totiž tyto party nahráli do zvukových stop aniž by vytvořili notový zápis.

V následující tabulce<sup>132</sup> srovnávám instrumentaci HYM s originálem. Každý sloupec v tabulce označuje jedno číslo úpravy HYM. Každý řádek pak konkrétní nástroj. Pokud se daný nástroj v daném čísle vyskytuje v HYM úpravě, označím patřičné políčko křížkem „x“, pokud se vyskytuje v Händelově originálu, označím dané políčko kolečkem „o“. Pokud se v daném čísle vyskytuje příslušný nástroj v obou úpravách, označím dané políčko křížkem i kolečkem. V případě, kdy jsem si nebyl jistý, protože daný nástroj nebyl zahrnut do partitury, jsem použil otazník „?“ . Ve dvou číslech jsem u kytar použil závorky, abych tím vyjádřil určité poslechové nuance, o kterých se zmiňuji podrobněji na str. 50.

---

<sup>132</sup> *handel's Young Messiah*, pozn. 3.

Vycházím z tabulky otištěné v partituře, kterou jsem doplnil o fagot, tympány, kytary, klávesy, cembalo a upravil jsem pořadí nástrojů.

	Overture	And the	Comfort	Every	O thou	O thou/chorus
Flétna	x	x				
Hoboj	x o	x o				o
Klarinet	x	x				
Basklarinet	x	x	x			x
Alt saxofon	x	x			x	x
Tenor saxofon	x	x				
Fagot	o	o			o	o
Lesní roh	x	x			x	x
Trubka	x	x				
Pozoun	x	x				
Tuba	x	x				
Tympány						
Perkuse	x	x	x	x	x	x
Bicí	x	x		x	x	x
Akustická kytara	?	?	?	?	?	?
Elektrická kytara	x	?	?	?	?	?
Baskytara	x	x	x	x	x	?
Klávesy/PC	x	x	x	?	x	x
Cembalo	o	o	o	o	o	o
Housle	x o	x o	x o	x o	x o	x o
Viola	x o	x o	x o	o		x o
Violoncello	x o	x o	x o	o	o	x o
Kontrabas	x o	x o	x o	o	o	x o



	For unto	Glory to (And suddenly)	Glory to	He shall feed
Flétna			x	
Hoboj	x o		x o	
Klarinet	x		x	
Basklarinet	x		x	x
Alt saxofon	x		x	
Tenor saxofon	x		x	
Fagot	o		o	
Lesní roh	x	x	x	
Trubka	x		x o	
Pozoun	x		x	
Tuba	x		x	
Tympány				
Perkuse	x			x
Bicí	x		x	
Akustická kytara	?	?	?	?
Elektrická kytara	?	?	?	?
Baskytara	x		x	x
Klávesy/PC	x	x	x	x
Cembalo	o	o	o	o
Housle	x o	x o	x o	x o
Viola	x o	x o	x o	x o
Violoncello	x o	x o	x o	x o
Kontrabas	x o	x	x o	x o

	He was despised	Surely	Behold the Lamb	How beautiful
Flétna				
Hoboj		o	o	
Klarinet				
Basklarinet	x	x	x	
Alt saxofon				
Tenor saxofon				
Fagot	o	o	o	o
Lesní roh				
Trubka				
Pozoun				
Tuba				
Tympány				
Perkuse	x			x
Bicí	?	x		
Akustická kytara		?		x
Elektrická kytara	?	x		
Baskytara	x	x		x
Klávesy/PC	?	?	x	x
Cembalo	o	o	o	o
Housle	x o	x o	x o	x o
Viola	x o	x o	x o	
Violoncello	x o	x o	x o	o
Kontrabas	x o	x o	x o	o

	Lift up	I know my redeemer	The trumpet	Worthy	Hallelujah
Flétna				x	x
Hoboj	o			x o	x o
Klarinet				x	x
Basklarinet	x	x		x	x
Alt saxofon	x		x	x	x
Tenor saxofon	x		x	x	x
Fagot	o		o	o	o
Lesní roh	x			x	x
Trubka			x o	x o	x o
Pozoun	x		x	x	x
Tuba	x			x	x
Tympány				o	o
Perkuse	x	x		x	x
Bicí	x	?	x	x	x
Akustická kytara	?	(x)	(?)	?	?
Elektrická kytara	?	(?)	(?)	?	?
Baskytara	x	x	x	x	?
Klávesy/PC	x	x	x	?	?
Cembalo	o	o	o	o	o
Housle	x o	x o	x o	x o	x o
Viola	x o	x	o	x o	x o
Violoncello	x o	x o	o	x o	x o
Kontrabas	x o	x o	o	x o	x o

## Smyčce

Při vytváření smyčcového aranžmá vycházeli producenti z Händelova originálu, avšak na některých místech se od něj odchýlili. V celém aranžmá HYM chybí označení „*con rip.*“ a „*senza rip.*“, trylky se v HYM objevují pouze v čísle „The trumpet shall sound“. Na mnoha místech hrají violoncella party, které jsou v Tobinově vydání určeny pouze cembalu a kontrabasy hrají zase party, které jsou v Tobinovi určeny pouze violoncellům.

Druhá repetice první části Ouvertury je v HYM vypsaná. Tečkovaný rytmus, který v originálu hrají smyčce, se objevuje střídavě v žestích a vrchních smyčcích. V pasážích, kde hrají hlavní melodii žestě, hrají vrchní smyčce šestnáctinový doprovod. Violoncella a kontrabasy hrají po celou dobu druhé repetice v osminových hodnotách na místo půlových s tečkou a čtvrtových. Celá původně druhá repetice je totiž nadepsána „*quickly*“ a v partituře je zapsána jako augmentace (původní čtvrtová nota s tečkou a osminová je v HYM zapsána jako půlová s tečkou a čtvrtová). V některých taktech čísla „And the Glory“ hrají violoncella a kontrabasy o oktávu níže než v originálu, v 74. a 75. taktu jsou vynechány kontrabasy. Na dvou místech jsou přidány vrchní smyčce, které dublují ženské sborové hlasy, zatímco v originálu zde nehrají. V druhém z nich Don Hart vytvořil samostatný part pro violy v osminových hodnotách.

V čísle „Comfort ye“ jsou zachovány party vrchních smyčců s výjimkou taktů 14–19, kde první housle sice začnou původní melodií, ale hned v 15. taktu se od ní odpoutají a vytváří vlastní melodii. Druhé housle a violy hrají nejprve harmonickou výplň v půlových hodnotách a od 16. taktu hrají původní party všech vrchních smyčců. Violoncella a kontrabasy hrají původní tóny, ale v místech, kde je v originálu osminový pohyb, hrají půlové či čtvrtové hodnoty. Výjimkou jsou takty 14–15, kde v originálu je předepsané pouze violoncello. Tento part hrají kontrabasy pizzicato opět v půlových hodnotách, violoncella zde mají vytvořený vlastní part s dynamickým označením „*mf*“, což značí, že zde mají hrát sólovou melodii.

Číslo „Every valley“ zahrnuje v originálu celý smyčcový ansámbl. V HYM však Don Hart použil pouze první a druhé housle, které zčásti hrají party originálu a zčásti party nově zkomponované. Z originálu hrají první housle part prvních houslí, zatímco druhé housle kombinují party prvních a druhých houslí, viol a nově zkomponované. Na některých místech

hrají druhé housle part prvních i druhých houslí zároveň. Don Hart nově vytvořil party prvních a druhých houslí v taktech 12, 15–18, 21–23, 25, 35–38, 40, 46–51, 55 a 59–60, pouze prvních houslí v taktech 29–30, 39, 41 a 61 a pouze druhých houslí v taktech 43 a 45 a 72.

V sólovém čísle „O Thou“ je vynechána basová linka, kterou v HYM hraje baskytara. Číslo bylo zkráceno zřejmě kvůli náročnému houslovému partu, jak je již uvedeno výše. Ve sborovém čísle „O thou“ již hrají všechny smyčce. V instrumentální dohře v originálu nehrají violy, v HYM však hrají basový part, poslední takty jsou přikomponované.

Číslo „For unto us“ je celkem věrné originálu, pouze na jednom místě přikomponoval Don Hart part druhých houslí, které dubluje sborový alt a na dvou místech part viol, které dubluje basový a tenorový part.

V úvodu čísla „Glory to God“ nastupují violy až ve 3. taktu a hrají spolu s hornami sopránovou melodii na rozdíl od originálu, kde hrají unisono s violoncelly. Kontrabasy v Tobinově vydání nehrají, v HYM se přidávají ve 3. taktu a hrají *pizzicato* basové tóny vždy na první dobu a při změně harmonie. Ve sborové části jsou jen nepatrné odchylky od originálu.

Part smyčců je v 5.–10. taktu čísla „He shall feed“ zcela vynechán, v 10. taktu pouze zahrají první housle tón c3, který však není v originálu. První housle hrají i ve 26.–27. taktu melodii, která v originálu není, původní part prvních houslí zde hrají druhé housle spolu se svým partem. Největší změny došel part viol, který v taktech 16–21 a 31–36 zkomponoval Don Hart zcela novým způsobem jako rozklady v dvaatřicetinovém pohybu, přičemž každá šestnáctinová nota je zdvojená.

V 32. taktu čísla „He was despised“ jsou z vrchních smyčců zachovány pouze tři tóny violového partu, ostatní jsou zkomponovány nově včetně následujícího taktu, kde v originálu zní jen continuo a zpěv. Basové smyčce jsou vynechány v taktech 9–13, 38 a 41–42.

Jak již bylo řečeno, číslo „Surely he hath borne“ bylo prodlouženo. V původní části došlo jen ke drobným odchylkám. Zato v nastavené části, která sestává z opakování dvou úseků, je zcela nově zkomponován oddíl v taktech 34–A24 ve vrchních smyčcích. Hrají zde nejprve

v oktávách basovou linku, poté sopránovou linku a violy v taktech A23–A24 quasi altový a tenorový hlas.

V čísle „Behold the Lamb“ úplně chybí smyčce v instrumentální předešle. Místo nich hrají klávesy. Nově zkomponované jsou takty 16–17 a part druhých houslí v taktech 17–21, které hrají melodicko-harmonickou výplň v dvaatřicetinových hodnotách (podobně jako violy v čísle „He shall feed“). Violy zde hrají původní part druhých houslí obohacený od 19. taktu tónem b1 z partu prvních houslí a violoncella hrají původní part viol obohacený druhým hlasem, který zčásti dubluje basovou linku.

V čísle „How beautiful“ hraje v předešle part houslí akustická kytara a housle mají nově přikomponovanou protimelodii. Od 6. taktu již hrají housle svůj původní part. Basové smyčce v tomto čísle chybí, nahradila je baskytara.

Číslo „Lift up your heads“ je zajímavé tím, že některé úseky smyčců přebírají žestě. Takty 22–26 byly ve smyčcích lehce pozměněny, aby zde spolu s žestovými nástroji vytvořily gradaci.

V árii „I know my redeemer liveth“ hrají v originálu z vrchních smyčců pouze unisono housle. Don Hart dokončil part pro violy (obzvláště působivý je šestnáctinový pohyb v 71.–74. taktu), na některých místech také samostatný part pro druhé housle. V taktech 39–43, 51–53, 62–66, 88–92, 96–100, 104–113, 121–123 a 132–136 dokončil nový part pro všechny vrchní smyčce. Na některých místech jsou vynechány basové smyčce, aby byly zastoupeny baskytarou, v taktech 67–70 a 75–77 je nahrazuje sborový bas, který se však v 75. taktu odchyluje od originálu<sup>133</sup>.

Mnoho změn došla árie „The trumpet shall sound“, kde ze smyčcového ansámblu zbyly jen housle unisono, které hrají zčásti novou melodii a zčásti melodii prvních či druhých houslí.

V čísle „Worthy“ jsou zachovány party vrchních smyčců téměř beze změny, na některých místech je pouze rozdíl v obsazení basových smyčců.

V čísle „Halelujah“ je drobná změna v 1. taktu v houslích. Původní melodii zde hrají trubky, flétny a hoboje. Jedná se však pouze o první tón, pak už hrají housle part originálu.

---

<sup>133</sup> Viz oddíl 3.2.3 Vokální aranžmá.

## Dechové nástroje

Händel počítal původně pouze s trubkami<sup>134</sup>. Hoboje a fagoty byly přidány až v londýnských představeních. Nemají však samostatnou funkci, jako v současném orchestru, ale pouze dublují party smyčců a zpěvní hlasy. Don Hart však k nim přidal bohatý soubor dechových nástrojů: flétny, klarinety, basklarinet, lesní rohy, saxofony, pozouny a tubu. Dechové nástroje v jeho aranžmá mají většinou spíše doplnit celkovou barvu orchestru, občas vynikne nějaké sólo. Ve sborových číslech a ouvertuře často dublují sborové a smyčcové party a doplňují harmonii. V některých číslech však mají výraznější funkci. Hoboje mají v HYM samostatnější charakter, fagoty však v HYM chybí. Jednak nebyla potřeba, protože basovou linku podpořila baskytara a jednak fagot není obvyklým nástrojem církevních orchestrů v USA, pro které byl projekt primárně určen.

V ouvertuře nastupují žestě v druhé repetici první (pomalé) části a jsou zpočátku nositeli hlavní melodie, zatímco smyčce doprovázejí, poté žestě ustupují flétnám a hoboům, které doprovází melodicko-harmonickou linku hranou smyčci. Žestě se vrací ve 27. taktu a směřují do grandiózního závěru první části ouvertury. Ve druhé, fugované části ouvertury nastupují žestě velmi působivě ve 48. taktu unisono se smyčci. Nejprve zahrají druhé téma lesní rohy, poté trubky a pak pozouny s tubou. V 52. taktu se přidávají flétny a hoboje.

Sbor „And the glory“ nepřináší v dechové sekci žádný moment, čímž by se odlišoval od ostatních čísel.

V čísle „O Thou“ vytvořil Don Hart samostatný part pro horny, který je dokonce na třech místech vedený v kánonu. Na některých místech v sólové části vytváří horny akordický doprovod či dvouzvukovou prodlevu.

Číslo „For unto us“ je jediné, kde Don Hart zachoval part prvního hoboje z Händelova originálu, kromě instrumentální dohry, kde kopíruje (nikoli dubluje) part prvních a druhých houslí, zatímco v Tobinově vydání hoboje v instrumentální dohře nehrají. Hoboje v tomto čísle mají zajímavou funkci. Vzhledem k tomu, že dublují sopranový part, tak v pasážích, kde má soprán v originálu šestnáctinový pohyb, hoboje opravdu tento pohyb hrají, zatímco

---

<sup>134</sup> Barokní trubka, nazývaná „clarino“ nebo „tromba“, neměla záklopky jako dnešní trubka, takže mohla hrát pouze alikvotní řadu tónů. V Händelově době již měla několik pomocných dírek, kterými mohl hráč alikvotní řadu doplnit. Z tohoto důvodu byla delší než dnešní trubka.

soprán má part zjednodušený – místo osmi šestnáctin vždy čtvrt'ová s ligaturou a čtyři šestnáctiny<sup>135</sup>.

V čísle „Glory to God“ je, co se týče instrumentace, zajímavý moment. V úvodní části (původně recitativ „And suddenly there was with the angel“) hrají horny s violami sopránový part, zatímco text čte místo sopranistky vypravěč. Don Hart zachoval v tomto čísle part první (doslovně) a druhé (s malými odchylkami) trubky z Händelova originálu. Zajímavostí je, že v 1. a 26. taktu vytváří první pozoun kvartu k dominantnímu sextakordu, což je harmonické obohacení oproti originálu. Za povšimnutí stojí překrásné hobojevé sólo v 7.–9. taktu, dokoňponované Donem Hartem.

Velmi zajímavé je aranžmá čísla „Lift up your heads“. Z dechových nástrojů zde Don Hart použil jen lesní rohy, pozouny a tubu. V instrumentální předeře nastupují horny až na druhou osminu třetí doby 1. taktu šestnáctinovým během a vytvářejí tak zajímavý efekt. V první části tohoto čísla se střídají smyčce a žestě (které hrají part smyčců z originálu) vždy tak, že když zpívá ženský sbor, hrají smyčce, když zpívá mužský sbor, hrají žestě. Don Hart tak podpořil efekt dvojsborovosti v první části tohoto čísla.

Kde ovšem hrají dechové nástroje dominantní úlohu, je číslo „The trumpet shall sound“. Don Hart zachoval part sólové trubky téměř beze změny, pouze vynechal některé takty. Zato dokoňponoval zcela samostatný part na způsob big bandu pro dvě trubky, alt saxofon, pozoun a baryton saxofon. Tento part přebírá z původního smyčcového aranžmá pouze na některých místech part prvních houslí (ne však vždy doslovně) nebo basový part.

V závěrečných číslech „Worthy“ a „Hallelujah“ hrají všechny dechové nástroje. Obě čísla jsou charakteristická tím, že Händel v nich počítá s trubkami. V čísle „Worthy“ Don Hart zachoval oba party trubky s malými obměnami. Některé pasáže přeložil kvůli hratelnosti do nižší polohy, jinde naopak přeložil part trubky do polohy o oktávu vyšší. V taktech 53–54 part trubek vynechal a svěřil ho s drobnou melodickou obměnou ostatním žest'ovým nástrojům a v 66. taktu vynechal šestnáctinovou pasáž. V čísle „Hallelujah“ jsou taktéž zachovány party trubky, drobné odchylky od originálu jsou zde však pouze v partu druhé trubky. V taktech 74–77 je part trubky vynechán a přenechán měkčím lesním rohům. Zato

---

<sup>135</sup> Viz oddíl 3.2.3 Vokální aranžmá.



ale obě trubky hrají v instrumentální předešle, která je na rozdíl od originálu aranžována v plné dynamice<sup>136</sup>. Hoboj vytváří v obou číslech relativně samostatný part na rozdíl od originálu, kde dubluje sborový soprán. Pokud v čísle „Worthy“ nějaký dřevěný dechový nástroj dubluje sborový soprán, tak občas flétna. V čísle „Hallelujah“ dublují soprán na některých místech hoboje spolu s flétnami. V taktech 34–37 dokonponoval Don Hart hoboji pěkné sólo, které vynikne v 35. taktu nad drženou notou celou ve sboru. V předešle k „Hallelujah“ vytvářejí flétny, hoboje a zčásti i trubky střídavý osminový a šestnáctinový rytmus, který přechází do šestnáctinového pohybu. Tento pohyb zde v originálu chybí.

### **Bicí a perkuse**

Bicí jsou v HYM naprogramované. Jsou jedním z nejcharakterističtějších rysů této úpravy. Nejsou však zapsané do partitury. Jsou přítomné ve většině čísel, chybí pouze v číslech „Comfort ye“, „He shall feed“, „Behold the Lamb“ a „How beautiful“. V čísle „He was despised“ je slyšet cosi jako elektronické perkuse, ale nelze to úplně přesně definovat, proto je v tabulce otazník. Otazník jsem napsal také u čísla „I know my redeemer liveth“, kde zní cosi jako konga, která však nejsou zapsaná v partituře, takže může jít i o zvuk elektronický.

Don Hart předepsal v HYM různé perkuse, které dotváří celkovou atmosféru skladby. V ouvertuře hraje Cabasa, která je dobře slyšet při nástupu druhé části. Ve sboru „And the Glory“ je předepsaná opět cabasa a tamburína, také v recitativu „Comfort ye“ je předepsaná cabasa spolu s kongy. V číslech „Every valley“, „O Thou“ a „For unto us“ hraje tamburína, v posledním ze jmenovaných spolu s cabasou. Duet „He shall feed“ pěkně dokresluje triangel, ve 32. taktu se přidávají ozvučná dřívka. Velmi působivá jsou ozvučná dřívka v árii „He was despised“. Tento nástroj je mezi mými žáky nejméně oblíbený, také já jsem jej ve školním věku neměl příliš v oblibě, ale zde si u mě svou reputaci napravil. To může být i tím, že koncertní nástroj je z kvalitnějšího dřeva a zde navíc velmi dobře nazvučený. V čísle „How beautiful“ jsou předepsané prstové činelky a tamburína, číslo „Lift up your heads“ dokresluje cabasa a tamburína, číslo „I know my redeemer“ ozvučná dřívka a tamburína. V závěrečných dvou sborech hraje cabasa a tamburína.

---

<sup>136</sup> V originálu hrají předešlu pouze smyčce, a sice s označením „senza rip.“

## **Akustická a elektrická kytara**

Sluchová analýza kytar je trochu oříškem, protože až na sólové vstupy elektrické kytary v ouvertuře a v čísle „Surely He hath borne“ a akustické kytary v čísle „How beautiful“, je kytarový part pro mne těžko rozpoznatelný. Říká se, že správně zahrané basso continuo není slyšet, ale pouze akusticky zesiluje basovou linku. To se v této nahrávce kytaristům a zvukaři povedlo, pokud lze funkci kytar přirovnat ke continuu. V tabulce jsou proto u kytar většinou otazníky. Dalším problémem je v rozpoznání elektrické kytary od akustické, protože, pokud u akustické kytary použijeme patřičný kytarový efekt, může znít podobně, jako elektrická. Proto jsem v mnoha případech uvedl otazník u obou kytar.

V sólovém čísle „O Thou“ zazní v 30. taktu akord, který je nepochybně kytarový. Zní jako elektrická kytara, ale mohla by to být podle mne i akustická s efektem, proto jsem napsal dva otazníky. Ve sborovém čísle „Glory to God“ jsem napsal dva otazníky u akustické i elektrické kytary, přestože jsem je v nahrávce jen tušil, neboť předpokládám, že pokud se kytara vyskytuje v předchozí části, bude pravděpodobně zastoupena i v této navazující. A také proto, že v instrumentálních mezihrách v taktech 7–9, 16–17 a 31–32 je dobře slyšet motivek, který patrně náleží elektrické kytáře. V čísle „He shall feed“ je občas možné zaslechnout zvuk podobný „vybrnkávání kytary“, je těžké však opět odlišit, zda se jedná o akustickou kytaru s efektem nebo elektrickou. Číslo „He was despised“ je doprovázeno zvukovým efektem, který může být přiřazen elektrické kytáře, ale také klávesám nebo počítači, těžko posoudit. V čísle „Lift up your heads“ jsem si stoprocentně jistý, že zde hraje kytara, napsal jsem však otazník, protože opět nedokážu se stejnou jistotou říct, zda jde o elektrickou či akustickou s efektem. Číslo „Behold the Lamb“ je jediné, kde kytary není vůbec slyšet. Číslo „How beautiful“ je záležitostí akustické kytary. V instrumentální mezihře v čísle „I know my redeemer liveth“ (takty 78–80) je slyšet akustická kytara. Protože i na elektrickou kytaru lze simulovat podobný zvuk, ale je to velmi nepravděpodobné, nenapsal jsem sice dva otazníky, ale jen jeden u elektrické kytary a křížek u akustické, oboje dvoje v závorce. V převážně žesťovém čísle „The trumpet shall sound“ jsem kytary spíše pouze tušil, proto jsou oba otazníky v závorce. V závěrečných dvou číslech „Worthy“ a „Hallelujah“ kytary předpokládám už jen proto, že jde o finální gradaci a všechny ostatní nástroje jsou obsazeny tutti. Nejsou však dobře rozpoznat, kromě taktů 35 a 37 v „Hallelujah“, kde zazní celkem zřetelně kytarový akord.

## **Analýza kytarových sól**

Kytarová sóla v několika číslech dokreslují celkovou atmosféru nahrávky. Překrásná jsou zejména sóla elektrické kytary v ouvertuře. První dvě jsou v taktech 69–74 a 83–88, kde vytváří samostatnou linku. Další je v taktech 97–107, kde až na dva tóny dubluje part prvních houslí. V závěrečných taktech 114–120 sice také dubluje part prvních houslí, ale nepůsobí již jako kytarové sólo, spíše jako posílení celkového zvuku orchestru. Velkolepá kytarová sóla jsou též v čísle „Surely he hath borne“. První z nich se nachází v instrumentální mezihře v taktech 27–33. Nejprve kopíruje tečkovaný rytmus smyčců, ale hned v taktu 28 jej opouští a vytváří zcela samostatnou linku, která graduje v taktu 32 a poté se „uklidní“ a připraví nástup závěrečné části sboru, po které následuje od třetí doby taktu A 24<sup>137</sup> instrumentální dohra, ve které kytarové sólo dubluje part prvních houslí. Sólo akustické kytary zazní v čísle „How beautiful“, kde hraje v předehře (takty 1–4), mezihře (takt 10) a dohře (takty 21–24) houslový part originálu. Zatímco v předehře hraje kytara samotná a housle jsou vedeny samostatně, v mezihře i dohře hraje unisono s houslemi. V taktech 16–20 hraje akustická kytara samostatnou linku spíše doprovodného charakteru. Zajímavé je, že na 8. dobu v 2. taktu v předehře a na 2. dobu 22. taktu v dohře hraje kytara jinou notu než v Tobinově vydání a v dohře je dokonce odchylka i od partitury HYM. To svědčí o určité míře improvizace kytarových partů.

Kytarové party dělají z HYM „rockovou“ nahrávku, protože zejména elektrická kytara je vedle bicích a baskytary nejtypičtější rockový hudební nástroj.

## **Baskytara**

Prítomnost baskytary lze analyzovat dvojím způsobem. Buďto na nahrávce zněla basová linka, zatímco v partituře nebyl žádný part pro violoncella a kontrabasy, jako například v čísle „How beautiful“, nebo se basová linka občas o oktávu odchýlila od psaného zápisu violoncell a kontrabasů. To je běžná praxe baskytaristů takto improvizovat. Ve dvou číslech jsem baskytaru vůbec nezaznamenal. V úvodu čísla „Glory to God“ (původně recitativu, který tomuto sboru předchází)<sup>138</sup> znějí pouze pizzicato kontrabasy a v čísle „Behold the

---

<sup>137</sup> Taktové označení A 24 vyplývá patrně z toho, že producenti zopakovali sborové takty 20–24 na rozdíl od Händelova originálu (viz oddíl 3.2.1 Uspořádání).

<sup>138</sup> HYM spojuje původní recitativ „And suddenly there was with the angel“ s následujícím sborem „Glory to God in the highest“ v jedno číslo.

Lamb of God“ jsou zřetelně slyšet pouze tahy smyčců. Přítomnost baskytary téměř ve všech číslech je jedním z hlavních aspektů, který dodává celé instrumentaci „rockový“ nádech. Hra na baskytaru působí výrazně rytmičtěji než tahy smyčců.

### **Klávesy**

Klávesy mají v HYM většinou zvuk podobný cembalu, nehrají však důsledně continuo, ale často spíše dublují party smyčců, čímž dostává smyčcový orchestr zajímavý, trochu nezvyklý nádech. Opět, podobně jako baskytara, má hra na klávesy s cembalovým zvukem rytmičtější charakter než tahy smyčcem. To je další aspekt, který přispívá k celkovému „rockovému“ pojetí aranžmá.

V ouvertuře v taktech 13–20 zní rytmický part podobný klávesovému arpeggiu, ale spíše se jedná o kytaru. V čísle „And the glory“ je v taktech 12–14 zřetelně slyšet varhanní rejstřík, podobný spíše elektrofonickým varhanám než těm klasickým. V tomto kratičkém úseku hraje na způsob continua. V témže čísle ale zaznívá též „cembalový“ rejstřík, dá se tedy předpokládat, že Paul Mills nahrál klávesy do více stop a při živém hraní počítal s více nástroji nebo dokonce s více hráči. V čísle „Every valley“ jsou klávesy k nerozeznání od kytary, proto jsem v tabulce napsal otazník. V sólovém čísle „O thou“ zaznívá v taktech 30–33, 40, 42–47, 61–63, 80–81 „zvonivý“ zvuk podobný klávesovému. V 37. taktu hrají klávesy na podobný rejstřík zřetelně part houslí. „Cembalový“ rejstřík je v tomto čísle těžko identifikovatelný. V recitativním úvodu v čísle „Glory to God“ je zřetelně slyšet „cembalový“ rejstřík. K němu zní ještě zvuk podobný kytáře, může však být též klávesový. Podobný motivek zazní v instrumentálních mezihrách ve sborové části<sup>139</sup>. Na první dobu 1. taktu čísla „He shall feed“ zazní zvonivý zvuk podložený rozloženým akordem, přestože triangu je psaný až od druhého taktu. Zvuk je však podobný zvuku triangu ve 2.–4. taktu. Píšu to zde proto, že v prvním taktu může jít o zvuk kláves. Spíše bych se však přikláněl k tomu, že se jedná o odchylku od partitury a zvuk náleží triangu, respektive triangu podpořenému klávesami. V závěru hrají od 35. do 37. taktu klávesy šestnáctinový pohyb, který od 37. taktu není v partituře. Tentýž pohyb se objeví také v taktu 41. V čísle „He was despised“ hrají klávesy zřejmě tak jemně, že jsem pro jistotu napsal otazník. V taktech A20–A24 čísla „Surely he hath borne“ je slyšet zvonivý tečkovaný rytmus, který není v partituře,

---

<sup>139</sup> Viz oddíl 3.2.2. Instrumentace - Akustická a elektrická kytara.

předpokládám, že jde o klávesy. Podobný zvuk je slyšet v analogické pasáži 19.–24. taktu, ze které je předešlá pasáž vytvořena. Zde však klávesy dubluje part smyčců<sup>140</sup>. Číslo „Behold the Lamb“ je jediné, kde hrají klávesy sólo a sice v prvních třech taktech. Klávesy zde nahrazují smyčce z Händelova originálu. V průzračné faktuře „How beautiful“ je v některých místech zřetelně slyšet, jak klávesy hrají continuo (kromě toho, že někde dubluje houslový part). V čísle „I know my redeemer liveth“ jsou klávesy slyšet (někdy pouze tušit) i v taktech 19–22, 27, 34–35, 101–102, kde nehrají smyčce. V čísle „The trumpet shall sound“ zvolil Paul Mills zvuk hammondových varhan. Obě závěrečná čísla „Worthy“ a „Hallelujah“ svým tutti obsazením naprosto překrývají zvuk kláves. Napsal jsem proto v obou případech otazník, přestože zde klávesy určitě nechybí, neboť se jedná o zvukové vyvrcholení celého oratoria. V úseku, kde sbor zpívá text „Blessing and honor, glory and pow’r be unto Him...“ zní v basové lince zvuk, který může náležet klávesám, ale spíše bych ho analyzoval jako drnkání baskytarových strun. Podobně je tomu v čísle „Hallelujah“ od 41. taktu.

### 3.2.3 Vokální aranžmá

HYM se liší od originálu i ve vokálním aranžmá. Pro přehlednost jsem opět vytvořil tabulku. Řádky označují jednotlivá čísla HYM, sloupce pak jednotlivé hlasové skupiny a druhy hlasů. Ty jsou rozdělené na sborové, sólové a vokály v pozadí. U sborových hlasových skupin jednotlivé zkratky znamenají toto: S1 - první soprán, S2 - druhý soprán, A - alt, T - tenor, B - bas. Jednotlivé druhy sólových hlasů jsou označeny následně: S - soprán, MS - mezzosoprán, A - alt, T - tenor, Bar - baryton, B - bas. Pokud se v určitém čísle vyskytuje konkrétní hlasová skupina nebo druh hlasu v úpravě HYM, dané políčko je označeno křížkem „x“. Pokud se vyskytuje v originálu, je označeno kolečkem „o“. Otazník „?“ jsem použil tehdy, kdy se vokální obsazení na CD HYM liší od partitury HYM. V takovém případě křížek značí vokální obsazení v partituře HYM a otazník obsazení na CD HYM. Ještě je nutné podotknout, že v partituře HYM není u sólistů označen typ hlasu, nýbrž pouze univerzální „vocal“ nebo v případě ansámblu v čísle „Every valley“ označení „lead“. Druh

---

<sup>140</sup> Viz oddíl 3.2.1 Uspořádání.

hlasu jsem tedy u sólových zpěváků posuzoval na základě hlasového rozsahu vycházejícího z partitury a na základě nahrávky CD jsem určil, zda jde o hlas mužský nebo ženský<sup>141</sup>.

Název	Sbor					Sólo						Vokály
	S1	S2	A	T	B	S	MS	A	T	Bar	B	
And the glory	x o		x o	x o	x o							
Comfort ye									x o			
Every valley							x	x	x o			x
O thou								o	x			x
O thou/chorus	x o		x o	x o	x o							
For unto us	x o		x o	x o	x o							
Glory to God And suddenly						o						
Glory to God	x o		x o	x o	x o							
He shall feed						o	x	o	x			
He was despised								o		x		
Surely	x o		x o	x o	x o							
Behold the Lamb	x o		x o	x o	x o		?					
How beautiful						o	x					
Lift up your heads	x o	x o	x o	x o	x o				?	?		
I know my redeemer liveth	x		x	x	x	x o						
The trumpet shall sound									x		o	x
Worthy/Hallelujah	x o		x o	x o	x o							
Hallelujah chorus	x o		x o	x o	x o							

<sup>141</sup> *Vocal Ranges according to The New Harvard Dictionary of Music [online].*

Jak je zřejmé z tabulky, obsazení sborových čísel zůstalo v partituře beze změny. Avšak v nahrávce HYM zpívá v čísle „Behold the Lamb“ sólový mezzosoprán střídavě altový, tenorový a sopránový part. V taktu 17–19 zpívá sopránovou linku druhý hlas, který ale zní stejně jako hlavní zpěvačka a také na CD není uvedena jiná spoluúčinkující. Podobné je to v taktech 21–23. Patrně tedy nahrála obě zvukové stopy stejná umělkyně. V čísle „Lift up your heads“ nahradil na CD sbor mužský ansámbl. Ve sboru „For unto us“ je šalamounsky vyřešen technický problém šestnáctinových běhů. Vždy po dvou dobách se střídá stejný model: místo osmi šestnáctin (originál) čtvrt'ová s ligaturou a čtyři šestnáctiny. Jak již bylo řečeno, Don Hart vytvářel své aranžmá primárně pro církevní ansámbl, tedy většinou neprofesionální zpěváky.

Více změn v obsazení přináší árie. V čísle „Every valley“ zpívá v HYM trojice sólistů (mezzosoprán, alt a tenor) s vokály v pozadí namísto sólového tenoru v originálu. Altovou árii „O thou“ zpívá v HYM mužský hlas, ale v původní poloze. Doprovází ho mužské vokály, které v taktech 25–33, 36–38 a 65–71 přebírají hlavní melodii. Nejprve se se sólistou ve zpěvu hlavní melodie střídají, nakonec ale v taktech 66–68 sólista vytváří protimelodii k melodii originálu. Podobně jako ve sboru „For unto us“ i zde Don Hart zjednodušil šestnáctinový pohyb v taktech 55, 56 a 61–63. O úvodu části „Glory to God“ již bylo řečeno v oddílu instrumentace – dechové nástroje. Duet „He shall feed“ je pozměněn tím, že druhou část místo sopránu zpívá tenor o oktávu níže. Tenor také v HYM zpívá druhý hlas k altu v taktech 16–18 a 20–21 a alt zpívá druhý hlas k tenoru v taktech 32–38<sup>142</sup>. V Händelově originále oba dva hlasy nezpívají současně, ale soprán nastupuje až v druhé části duetu a alt mu už nepřizvukuje. Altová árie „He was despised“ je transponovaná o kvartu výše, ale zpívá jí na CD mužský hlas. Sopránová árie „How beautiful“ byla transponována o malou tercii níž, tudíž jsem zde ženský hlas označil jako mezzosoprán. V sopránové árii „I know my redeemer liveth“ byl zachován původní part v první polovině. Od 66. taktu přebírá sopránovou melodii sbor ve čtyřhlase a od taktu 109 až do konce zpívá sólistka se sborem, zčásti unisono se sborovým sopránem. Sborové hlasy zde kopírují smyčcové party. V basové árii „The trumpet shall sound“ byl sólový part zčásti pozměněn, zčásti jej přejímají doprovodné vokály. Byly přidány vyšší tóny v taktech 32–33, 56, 88–90, 129 a 131 a nižší

---

<sup>142</sup> V tabulce jsem altový part označil jako mezzosoprán, protože to více odpovídá hlasovému rozsahu tohoto čísla, přestože původní altový part byl zachován.

partie byly předány doprovodným vokálům v taktech 105–106 nebo přeloženy do vyšší polohy v taktu 137. Tím se z basové árie stala árie tenorová, přičemž na některých místech, kde byly přidány tóny z vyšší polohy, jsou v partituře jako alternativa menší noty v poloze nižší. Interpret si tedy může vybrat. Například ve 131. taktu je tón a1, ale Don Hart dává interpretovi možnost zpívat fis1. Celý part je notován v houslovém klíči, což také odpovídá tenorové poloze. Na CD toto číslo interpretuje jazzový zpěvák a trumpetista Phil Driscoll, který na některých místech melodii improvizuje jak ve zpěvním partu, tak v partu sólové trubky.

V některých číslech v nahrávce HYM je přítomen recitátor. Čte během instrumentálních předeher a doher některé pasáže z libreta, které byly vynechány. Během instrumentální přehry čísla „O thou“ čte recitátor zkrácený text recitativu „For behold darkness shall cover the earth“ a během čísla „For unto us“ zase text árie „The people that walked in darkness“. V úvodu čísla „Glory to God“ čte text recitativu „And suddenly there was with the angel“, jak již bylo zmíněno, v jeho závěru pak stihne přečíst část textu árie „Rejoice greatly, O daughter of Zion“ a recitativu „Then shall the eyes of the blind be open’d“. V přehře duetu „He shall feed“ čte druhou část duetu a text následujícího sboru „His yoke is easy, His burthen is light“. V čísle „Behold the Lamb“ čte text sboru „All we like sheep have gone astray“. V přehře árie „I know my redeemer liveth“ čte text následujícího sboru „Since by man came death“, v dohře pak část textu duetu „O death, where is thy sting?“ a sboru „But thanks be to God“.

Co je ale pro současného posluchače klíčové, je otázka vokální interpretace. Daleko více než aranžmá jednotlivých vokálních partů totiž na posluchače působí fakt, že v nahrávce HYM účinkují sólisté z okruhu populární hudby, tedy hlasy, které nejsou školené klasickou technikou. Domnívám se, že pro posluchače, kteří většinu času konzumují pop music z médií bude takováto interpretace bližší.

### **3.2.4 Transpozice**

Některá čísla byla v HYM transponována, patrně z důvodu hlasového rozsahu. Zde si vystačíme s tabulkou, kde je vše přehledně popsáno. Barevně jsou označena čísla, kde k transpozici došlo.



Název podle HYM	Tónina v originálu	Tónina v HYM
Overture	E moll	E moll
And the glory	A dur	A dur
Comfort ye	E dur	E dur
Every valley	E dur	E dur
O thou	D dur	D dur
O thou/chorus	D dur	D dur
For unto us	G dur	F dur
Glory to God	D dur	C dur
He shall feed	F dur – B dur	F dur – B dur
He was despised	Es dur	As dur
Surely He hath borne	F moll	F moll
Behold the Lamb	G moll	G moll
How beautiful	G moll	E moll
Lift up your heads	F dur	F dur
I know my redeemer liveth	E dur	E dur
The trumpet shall sound	D dur	D dur
Worthy/Hallelujah	D dur	D dur
Hallelujah chorus	D dur	D dur

## **Závěr**

Jak Händelův originál, tak obě úpravy jsou v podstatě snahou přiblížit příběh Mesiáše tehdejšímu publiku. Všichni čtyři: Georg Fridrich Händel, Wolfgang Amadeus Mozart, Paul Mills a Don Hart odvedli vynikající práci, každý způsobem svým vlastním. Zatímco Händel si vystačí se smyčci, dvěma trubkami, hoboji, fagotem a cembalem, Mozart i Don Hart přidávají bohatství dechových nástrojů (Don Hart též perkuse) a Paul Mills dokonce kytary, klávesy a bicí. Zatímco Mozart pracuje s přidanými dechovými nástroji více podle pravidel klasické kompozice, u Dona Harta je znát větší míra svobody ve vedení jednotlivých hlasů, která je příznačná pro okruh populární hudby. Vzhledem k tomu, že v HYM dominují zejména bicí, klávesy a kytary, připadá mi aranžmá dechových nástrojů někdy zbytečně složité vzhledem k celkovému výslednému efektu. Zajímavé je, že i když autoři HYM pracovali někdy dosti svobodnomyslně (viz např. číslo „The trumpet shall sound“), zní tato úprava pořád jako Händel. Zatímco z té Mozartovy je trochu víc cítit Mozarta. Osobně to přičítám právě tomu, že Mozart vede jednotlivé hlasy dechových nástrojů samostatněji a tím vnáší do díla ducha svého kompozičního umění. Nechci však, aby to vyznělo jako kritika. Dovoluji si tvrdit, že obě úpravy jsou vpravdě uměleckým dílem.

Jak bylo řečeno v úvodu, těžištěm mé práce byla hudební analýza úpravy HYM. Zde bych chtěl odpovědět na dvě otázky, které jsem si kladl na začátku.

Na otázku, proč zní HYM tak přirozeně, bych odpověděl tím, že všechny výrazové prostředky použité v HYM podporují základní principy barokní hudby. Prvním principem je motorický rytmus barokních skladeb. Ten je podpořen bicími nástroji. Dalším principem je basso continuo. Účelem bassa continua je akusticky zesílit basovou linku, což zde podporuje jednak zapojení baskytary a jednak kytarové aranžmá, které supluje barokní cembalo. Dalším úkolem bassa continua je určitý rytmický podklad hudby, což souvisí s již zmíněnými bicími. Naproti tomu klávesy hrají v HYM spíše unisono se smyčci a tím opět podpoří to, co již Händel napsal a zároveň podpoří rytmus skladby. Dechové nástroje de facto až na dvě hobojozá sóla nevytvářejí samostatnou melodii (což je rozdíl od Mozartovy úpravy) a tedy opět podporují melodicko–harmonickou strukturu díla. Na základě této pevné struktury již kytarová sóla v ouvertuře a v čísle „Surely he hath borne“ či jazzové aranžmá dechových nástrojů v árii „The trumpet shall sound“ nemohou toto nastavení narušit.

Na další otázku, proč se HYM ani po opakovaném poslechu neoposlouchá, je těžší odpovědět. Předně je to díky samotnému autorovi – Händelovi. Mesiáš je vpravdě nadčasové dílo. Dalším aspektem je bohatství instrumentačních a vokálně aranžérských prostředků. Znovu a znovu mne oslovují jemné nuance Hartových a Millsových<sup>143</sup> perkusí. Každé číslo má své osobité kouzlo, jsou však zde přítomné i jednotící prvky, např. použití kláves je téměř v celém díle stejné, podobně je tomu s naprogramovanými bicími nebo třeba baskytarou. Neposledním aspektem je špičková vokální interpretace i fakt, že v každém čísle vystupuje jiný sólista či vokální ansámbl. Pouze sbor (a samozřejmě orchestr)<sup>144</sup> je ve všech číslech stejný.

Dnešní posluchač si může vybrat dokonce i v případě jednoho klasického díla z pestré palety úprav či různých interpretací. Je to podobné, jako menu v restauraci. Člověk si může objednat to, co právě jemu nejvíce chutná.

---

<sup>143</sup> I když Paul Mills nepsal party pro perkuse, v čísle „He was despised“ je slyšet cosi jako elektronické perkuse, proto jej zde uvádím.

<sup>144</sup> Výjimkou je árie „The trumpet shall sound“, kde je obsazení dechového ansámblu odlišné od ostatních čísel.

## Seznam použitých informačních zdrojů

### Tištěné zdroje

BIBLE. *Český studijní překlad*. Praha: Nakladatelství KMS, 2009. ISBN 978-80-86449-61-6.

BURROWS, Donald. *Handel: Messiah*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 127 s. ISBN 0-521-37479-0.

HOGWOOD, Christopher. *Georg Friedrich Händel*. Praha: Vyšehrad, 2015. 376 s. ISBN 978-80-7429-474-7.

HOLSCHNEIDER, Andreas. Zum vorliengenden Band. In: MOZART, Wolfgang Amadeus (1756-1791). *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Supplement, Band 28/1: Bearbeitungen von Werken Georg Friedrich Händels, Band 2 [hudebnina]. Rev. Andreas HOLSCHNEIDER. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig, 1962. 314 s. Partitura.

JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. Praha: SNKLHU, 1955. 496 s.

MAC DONALD, William. *Biblický komentář k Novému zákonu*. Brno: Křesťanské sbory, 2015. 1120 s. ISBN 978-80-905970-0-6.

MAC DONALD, William. *Biblický komentář ke Starému zákonu*. Brno: ALEF Křesťanské sbory, 2017. 968 s. ISBN 978-80-906732-0-5.

MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2002. 611 s. ISBN 80-7106-238-3.

MODR, Antonín. *Hudební nástroje*. Praha: Edition Č. H., 1943. 202 s.

PEČMAN, Rudolf. *Georg Friedrich Händel*. Praha: Editio Supraphon, 1985. 392 s.

PODÉŠŤOVÁ, Martina. *Mesiáš – teologický vhled do oratoria Georga Friedricha Händela*. Praha, 2011. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Katolická teologická fakulta, katedra pastorálních oborů.

ROLLAND, Romain. *Händel*. Praha: Vydavatelstvo Družstevní práce, 1927. 280 s.

SPISAR, Jan. *Anglicko – český hudební slovník s ilustrovaným prologem*. Ostrava: Montanex, a.s., 1996. 155 s. ISBN 80-85780-53-4.

### Elektronické zdroje

DŘEVIKOVSKÝ, Libor. *Mozartova Velká mše* [online]. KlasikaPlus.cz, 2020. [cit. 4. března 2021]. ISSN 2571-4171. Dostupné z:

[Mozartova Velká mše \(klasikaplus.cz\)](http://klasikaplus.cz)

EISEN, Cliff a SADIE, Stanley. *Mozart, (Johann Chrysostom) Wolfgang Amadeus* [online]. Oxford University Press, 2001. [cit. 10. března 2021]. Dostupné z:

[Mozart, \(Johann Chrysostom\) Wolfgang Amadeus | Grove Music \(oxfordmusiconline.com\)](http://oxfordmusiconline.com)

MITCHELL, David. *The Ripieno in Handel's Messiah* [online]. Bright Morning Star, 2020. [cit. 10. prosince 2020]. Dostupné z:

[The Ripieno in Handel's Messiah - David C. Mitchell - Bright Morning Star](http://brightmorningstar.com)

OLLESON, Edward. *Swieten, Gottfried (Bernhard), Baron van* [online]. Oxford University Press, 2001. [cit. 10. března 2021]. Dostupné z:

[Swieten, Gottfried \(Bernhard\), Baron van | Grove Music \(oxfordmusiconline.com\)](http://oxfordmusiconline.com)

SMITH, Ruth. *Jennens, Charles* [online]. Oxford University Press, 2001. [cit. 11. srpna 2020]. Dostupné z:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000014259?rskey=EKoWRz>

SMITHER, Howard E. *Oratorio* [online]. Oxford University Press, 2001. [cit. 8. září 2020]. Dostupné z:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020397?rskey=xydlJB>

TRABER, Habakuk. *Der Messias. Händels „Messias“* [pdf]. Norddeutscher Rundfunk, 2012. [cit. 27. března 2021]. Dostupné z:

[10371\\_CHOR.au \(ndr.de\)](http://10371.CHOR.au.ndr.de)

*Vocal Ranges according to The New Harvard Dictionary of Music* [online]. Yale University, 2021. [cit. 2. července 2021]. Dostupné z:

[Vocal Ranges | Yale University Library](#)

### **Notový materiál**

BACH, Johann Sebastian (1685-1750). *Bach-Gesellschaft Ausgabe*. Band 6: Messe H moll [hudebnina]. Rev. Julius RIETZ. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1856. 172 s. Partitura.

HÄNDEL, Georg Friedrich (1685-1759). *The Messiah (Der Messias) HWV 56* [hudebnina]. Rev. John TOBIN. 4. vyd. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig, 1987. 306 s. Partitura.

*handel's Young Messiah* [hudebnina]. Arranged by Paul Mills and Don Hart. Word Music, 1990.

MOZART, Wolfgang Amadeus (1756-1791). *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Supplement, Band 28/1: Bearbeitungen von Werken Georg Friedrich Händels, Band 2 [hudebnina]. Rev. Andreas HOLSCHNEIDER. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig, 1962. 314 s. Partitura.

### **Zvukové a audiovizuální zdroje**

HANDEL'S YOUNG MESSIAH [zvukový záznam]. Word, Incorporated, 1990. Kompaktní disk.

## Seznam příloh

Příloha 1 - Partitura *handel's Young Messiah*, titulní strana.

Příloha 2 - Partitura *handel's Young Messiah*, s. 1–76.

Příloha 3 - Partitura *handel's Young Messiah*, s. 77–176.

Příloha 4 - Partitura *handel's Young Messiah*, s. 177–232.